



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Język śląskich utworów scenicznych z lat 1864-1922

Author: Mirosława Siuciak

Citation style: Siuciak Mirosława. (1998). Język śląskich utworów scenicznych z lat 1864-1922. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Mirosława Siuciak

Język
śląskich utworów scenicznych
z lat 1864–1922



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 1998



**Język
śląskich utworów scenicznych
z lat 1864–1922**

**Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 1692**

Mirośława Siuciak

**Język
śląskich utworów scenicznych
z lat 1864–1922**



**Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 1998**



Redaktor serii: Językoznawstwo Polonistyczne
Krystyna Kleszczowa

Recenzent
Wojciech Rzepka

Redaktor
Elżbieta Giszter

Redaktor techniczny
Alicja Zajączkowska

Korektor
Lukrecja Wawrzyczek



N 286 / 1692

Copyright © 1998
by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0798-9

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład: 200 + 50 egz. Ark. wyd. 11,0. Ark. druk. 8,5.
Przekazano do drukarni w grudniu 1997 r. Druk ukończono
w maju 1998 r. Papier offset. kl. III, 80 g, 70 × 100.
Zam. 568/97 Cena 8 zł

Drukarnia Uniwersytetu Śląskiego
ul. 3 Maja 12, 40-096 Katowice

Spis treści

Wstęp	7
Sytuacja społeczna i kulturalna na Górnym Śląsku w latach 1864—1922	7
Autorzy śląskich utworów scenicznych	12
Charakterystyka materiału	19
Rozdział 1	
Założenia metodologiczne pracy	21
Rozdział 2	
Imiona i nazwiska bohaterów śląskich sztuk	30
Rozdział 3	
Struktury typowe dla tekstów dramatycznych	39
Dialogi jako wyznaczniki gatunkowe utworów dramatycznych	39
Monologi jako struktury wspomagające literacką komunikację z odbiorcą zewnętrznym	70
Rozdział 4	
Stylistyczne wykładniki mowy ludowej w śląskich dramatach	82
Rozdział 5	
Deformująca stylizacja wypowiedzi niemczonych Ślązaków	108
Zakończenie	124
Wykaz źródeł i ich skrótów	128
Bibliografia	130
Summary	134
Zusammenfassung	135

Wstęp

Sytuacja społeczna i kulturalna na Górnym Śląsku w latach 1864—1922

Wiek XIX to przełomowy okres w budzeniu się świadomości narodowej na Śląsku, a także czas powstawania pierwszych na szeroką skalę zakrojonych inicjatyw kulturalnych i piśmienniczych w tym regionie. Sytuacja społeczna i narodowościowa na Śląsku zasadniczo różniła się od stosunków panujących na pozostałych terenach zamieszkałych przez Polaków, a należących do zaboru pruskiego. Nie było tutaj silnych tradycji niepodległościowych ani ludzi, którzy by te tradycje propagowali. Przede wszystkim zaś nie było na Śląsku polskiej inteligencji, w innych regionach rekrutującej się z warstwy szlacheckiej czy mieszczańskiej. Wszelka własność na Górnym i Dolnym Śląsku od wieków należała do Niemców, toteż elitę ekonomiczną i zarazem intelektualną stanowiły ziemiaństwo i mieszczaństwo niemieckie. Ludność polska na tym terenie zajmowała się przede wszystkim rolnictwem, w większych miastach — pracą najemną w niemieckich fabrykach i kopalniach, a także działalnością rzemieślniczą i drobnym handlem. Polską elitę kulturalną stanowili tu księża, nauczyciele ludowi, redaktorzy czasopism dla ludu oraz nieliczni lekarze i adwokaci przybyli z Wielkopolski¹. Pierwsze inicjatywy narodowościowe i kulturalne na Górnym Śląsku w początkowym okresie XIX wieku były podejmowane właśnie przez księży (w tym także niemieckich) i nauczycieli ludowych², którzy nie tylko przyczynili się do obudzenia w masach ludu śląskiego świadomości narodowej, ale zaczęli też pisać w języku polskim. Ogromną rolę w propagowaniu polskości na tym terenie odegrali redaktorzy czasopism ludowych, upowszechniając piśmiennictwo w języku ojczystym.

¹ Zob. Z. Obrzud: *Polski ruch teatralny na Górnym Śląsku (1862–1918)*. Wrocław 1972, s. 16.

² Zob. W. Ogrodziński: *Dzieje piśmiennictwa śląskiego*. Katowice 1965, s. 105–131.

W drugiej połowie XIX wieku — w dobie nasilającej się germanizacji ze strony władz pruskich, na przekór wynaradawiającej polityce „Kulturkampf” — Śląsk wkroczył w etap odrodzenia narodowego, które objawiało się nie tylko rozwojem czasopiśmiennictwa i literatury w języku ojczystym, ale przede wszystkim powstaniem wielkich ruchów społeczno-kulturalnych. Sytuacja czytelnicza w tym regionie była specyficzna. Głównymi odbiorcami czasopism i literatury w języku polskim byli śląscy chłopci i robotnicy wykształceni w elementarnych szkołach pruskich, toteż poziom czasopiśmiennictwa i twórczości literackiej był dostosowany do możliwości percepcyjnych tej warstwy. Ludowość śląskiego piśmiennictwa w tym okresie wynikała też z faktu, że twórcami regionalnego pisarstwa byli — obok redaktorów czasopism, księży i nauczycieli ludowych — chłopci i robotnicy, traktujący działalność literacką jako swój osobisty wkład w rozwój rodzimej kultury. Dość wysoki — jak na XIX-wieczne warunki — stopień wykształcenia i uświadomienia śląskiego ludu miał bezpośredni wpływ na sukces wszelkich inicjatyw kulturalno-oświatowych i narodowościowych podejmowanych na tym terenie od początku lat sześćdziesiątych. To, że umiejętność czytania i pisania po polsku nie zaginęła wśród rdzennych mieszkańców Górnego Śląska nawet po 1872 roku, w którym władze pruskie wyeliminowały język polski ze szkół elementarnych³, jest w dużej mierze zasługą instytucji wydawniczych oddziałujących na Ślązaków za pośrednictwem polskiej książki i prasy, a także Kościoła nie rezygnującego z przemawiania do ludu śląskiego w jego ojczystym języku oraz domów rodzinnych⁴, w których wpajano dzieciom zamiłowanie do języka ojczystego, przede wszystkim zaś jest zasługą licznych na Górnym Śląsku organizacji kulturalno-oświatowych prowadzących naukę języka polskiego.

Nie spotykany na innych polskich terenach ruch powoływania organizacji o charakterze kulturalno-oświatowym i religijnym, zapoczątkowany przez Karola Miarkę i Juliusza Ligionia w Królewskiej Hucie, szybko rozprzestrzenił się na obszar całego Górnego Śląska i Śląska Cieszyńskiego. Zaczątkiem tego ruchu były związki towarzysko-oświatowe, na wzór których powstawały pokrewne stowarzyszenia, takie jak kółka towarzyskie, kasyna, związki polsko-katolickie, oddziały Towarzystwa św. Alojzego, związki katolickich robotników, a nade wszystko liczne czytelnice ludowe⁵. Działalność tych stowarzyszeń polegała na popularyzowaniu polskiej literatury oraz czytelnictwa

³ W 1872 r. ukazała się pruska ustawa szkolna (obowiązująca do roku 1918), znosząca nadzór duchowieństwa nad szkołą. Równocześnie władze rejencji opolskiej wydały rozporządzenie, w którym nakazywano nauczanie w języku niemieckim, zezwalając jedynie na używanie języka polskiego w młodszych klasach i to wyłącznie do nauki religii. Z czasem jednak usunięcie księży katolickich doprowadziło do całkowitego wyparcia języka polskiego ze szkół elementarnych na Górnym Śląsku. Zob. *Historia Śląska*. Red. S. Michałkiewicz. T. 3. Cz. 1. Wrocław 1976, s. 469—472.

⁴ Por. A. Kowalska: *Rola szkoły, kościoła i instytucji wydawniczych w dziejach języka polskiego na Górnym Śląsku*. W: U. Burzywoda, A. Kowalska, O. Wolińska: *Studia z dziejów języka polskiego na Górnym Śląsku w okresie pruskim*. Katowice 1983, s. 107.

⁵ Por. W. Ogrodziński: *Dzieje...*, s. 155—156.

regionalnej prasy wśród Ślązaków poprzez uruchomienie sporej liczby bibliotek i czytelni, a także na organizowaniu różnorodnych imprez kulturalnych. Najpopularniejszą formą pracy tych organizacji były teatralne przedstawienia zespołów amatorskich⁶.

Do połowy XIX wieku w miastach i wsiach śląskich dostępny był jedynie niemiecki teatr mieszczański i ludowy. W związku z tym, że był to dla ludu śląskiego teatr obcy zarówno pod względem językowym, jak i kulturowym, nie zyskał uznania wśród polskojęzycznej społeczności, rozmiłowanej od wieków w teatrze obrzędowym⁷ i mającej aspiracje stworzenia własnego amatorskiego teatru. Pierwsze inicjatywy powołania rodzimej, ludowej sceny podjęto na Śląsku Cieszyńskim w 1852 roku, wystawiając sztukę Władysława Ludwika Anczyca *Chłopi arystokraci*⁸, ale w roku następnym po odegraniu kilku polskich komedii występy cieszyńskich amatorów zostały zawieszone i wznowiono je dopiero w roku 1863, powołując Teatr Polski Amatorski w Czytelni Ludowej w Cieszynie.

Początki amatorskiego ruchu teatralnego na Górnym Śląsku są dzisiaj mniej znane, wiadomo tylko, że wiążą się z działalnością Jana Gajdy — malarza pokojowego, który już w okresie Wiosny Ludów (a więc kilka lat przed amatorami cieszyńskimi) utworzył i prowadził kółko dramatyczne w Lubecku, później w Lublińcu, a od roku 1862 w Żorach⁹. Największy jednak i najbardziej znaczący wkład w rozwój regionalnego teatru wniósł Karol Miarka, który w 1869 roku wraz z Juliuszem Ligoniem założył Polsko-Katolickie Kasyno w Królewskiej Hucie¹⁰. Najważniejszą formą pracy tego stowarzyszenia stał się od początku teatr amatorski, przyciągający tłumy widzów. Prowadzeniem zespołu dramatycznego i organizowaniem przedstawień zajął się początkowo K. Miarka, który sięgał głównie po własne utwory sceniczne. Jednak liczne obowiązki przy redagowaniu „Katolika” zmusiły go do pozostawienia pracy teatralnej J. Ligonowi. Przejęcie zespołu amatorskiego przez tego cenionego na Śląsku poetę zaowocowało kilkoma utworami dramatycznymi, które powstały zapewne z potrzeby urozmaicenia dotychczasowego repertuaru, składającego się wyłącznie ze sztuk K. Miarki.

Królewska Huta stała się w latach siedemdziesiątych głównym ośrodkiem amatorskiego ruchu teatralnego. Jednak szybko rozprzestrzenił się on na inne miasta Okręgu Przemysłowego, a także na Opolszczyznę. Najbardziej twórczy dla regionalnego teatru okazał się Związek Chrześcijańsko-Ludowy w Siemianowicach, głównie za sprawą prezesa tej organizacji — Piotra Kołodzieja, który od 1883 roku zajął się prowadzeniem kółka dramatycznego. Rozwijając

⁶ Tamże, s. 156.

⁷ Zob. Z. Obrzud: *Polski ruch...*, s. 17.

⁸ Por. C. Mykita-Glensk: *Polskie tradycje teatralne Śląska*. Opole 1987, s. 12.

⁹ Por. Z. Obrzud: *Polski ruch...*, s. 19.

¹⁰ Tamże, s. 21.

działalność teatralną na szeroką skalę, szybko natknął się na niedostatki w repertuarze, ograniczającym się dotąd do kilku sztuk K. Miarki i J. Ligonii. P. Kołodziej sam zaczął pisać utwory sceniczne, które spotkały się z niezwykle entuzjastycznym przyjęciem wśród śląskiej publiczności. Ów pisarz amator zachęcony powodzeniem stał się z czasem najpoważniejszym dostarczycielem sztuk dla regionalnego teatru i zarazem najwybitniejszym śląskim dramatopisarzem ludowym¹¹.

Początkowo wiele zespołów amatorskich sięgało po utwory z ogólnopolskiego repertuaru dramatycznego, ale komedie Fredry, Bałuckiego czy Korzeniowskiego nie mogły znaleźć właściwego odbioru na Śląsku, gdzie kultura szlachecka i mieszczańska były zupełnie obce i niezrozumiałe na skutek wielowiekowej izolacji tego regionu od narodowej tradycji. Większym powodzeniem cieszyły się tutaj „dramaty ludowe”, takie jak *Zabobon*, czyli *Krakowiacy i Górale* Jana Nepomucena Kamińskiego, *Czartowska ława* Jana Kantego Galasiewicza, *Werbel domowy* Jana Kantego Gregorowicza, *Wigilia św. Andrzeja* Franciszka Dominika, *Wesele na Prądniku* Aleksandra Ładnowskiego, a nade wszystko utrzymane w wodewilowym stylu „obrazki ludowe” Władysława Ludwika Anczyca¹². To właśnie tego typu utwory oddziaływały najwyraźniej na wyobraźnię śląskich dramatopisarzy amatorów, którzy niejednokrotnie przejmowali z nich wątki i pewne rozwiązania techniczne, ale wprowadzenie regionalnej tematyki i podejmowanie ważnych problemów narodowościowych sprawiło, że śląskie sztuki ludowe zyskały własny niepowtarzalny charakter i stały się elementem walki o zachowanie polskiego języka, obyczaju i narodowej tradycji na systematycznie germanizowanym Śląsku.

Amatorska twórczość dramatyczna na Górnym Śląsku, zapoczątkowana przez Karola Miarkę i Juliusza Ligonii, znalazła pełny wyraz w scenopisarstwie Piotra Kołodzieja, a była kontynuowana przez takich twórców, jak: Maciej Simon, Franciszek Teofil Borys, Antoni Sieroń, Franciszek Kowol, Jan Szeja, Augustyn Świder, Maksymilian Jasionowski, Jakub Kania. Próby dramatyczne podejmowali tutaj zarówno „ludzie pióra” — Miarka czy Ligoń, jak i amatorzy zachęceni przykładem Kołodzieja. Popularność scenopisarstwa na Śląsku wiąże się z nie spotykanym na innych terenach rozpowszechnieniem amatorskiego teatru wśród lokalnej społeczności. Sztuki ludowe przeznaczone były przede wszystkim do wystawiania na scenie amatorskiej, ale większość z nich popularyzowano na łamach regionalnej prasy. W czasopiśmie, takich jak „Gwiazdka Cieszyńska”, „Katolik” czy „Gazeta Górnos Śląska”, drukowano utwory sceniczne Miarki, Ligonii i Kołodzieja. Sztuki tego ostatniego były później przedrukowywane w popularnych wydaniach broszurowych nie tylko na Śląsku, ale także w poznańskiej oficynie Adama Cybulskiego w ramach cyklu dramatów ludowych „Naród sobie!”.

¹¹ Por. Z. Obrzud: *Polski ruch...*, s. 80.

¹² Tamże, s. 61.

Spora część śląskiej twórczości scenicznej z końca XIX i początku XX wieku zaginęła w rękopisach (szczególnie te sztuki, które powstały na użytek jednego zespołu amatorskiego). W wielu wypadkach znamy tylko nazwiska regionalnych scenopisarzy albo tytuły napisanych przez nich utworów¹³, a w wyjątkowych sytuacjach treść dramatów można poznać z recenzji i sprawozdań z przedstawień, zamieszczonych w lokalnej prasie z tego okresu i dokumentach urzędników pruskich¹⁴. Toteż mimo ogromnej liczby sztuk autorstwa rodzimych twórców, wystawianych przez zespoły amatorskie na Górnym Śląsku w omawianym okresie, przetrwały do dzisiaj utwory najwybitniejszych bądź też najbardziej znanych autorów. Wszystkie dramaty K. Miarki i trzy z sześciu prób scenicznych J. Ligonii zachowały się w regionalnej prasie, w której były drukowane w formie odcinków. W ten sam sposób została opublikowana większość sztuk P. Kołodzieja, które były poza tym rozpowszechniane przez wydania broszurowe i dzięki temu sporo z nich zachowało się do dzisiaj. Przetrwało też kilka poznańskich edycji dramatów tego najwybitniejszego śląskiego scenopisarza, jednak różnią się one zasadniczo od pierwodruków pod względem stylistyczno-językowym¹⁵ i nie mogą być źródłem do badań językowych nad śląskim dramatopisarstwem. W regionalnej prasie były też publikowane utwory sceniczne T. Borysa, ale zachowało się tylko jedno broszurowe wydanie dramatu *Chorzowianie*.

Symptomatyczny jest fakt, że z bogatej twórczości górnośląskich dramatopisarzy ludowych zachowały się utwory najstarsze, publikowane w latach 1864—1896. Na przełomie wieków wzmożł się bowiem nacisk germanizacyjny władz pruskich, wsparty działaniami Hakaty i mimo że towarzystwa śpiewacze oraz amatorskie grupy teatralne na Górnym Śląsku przeżywały na początku XX stulecia bujny rozwój¹⁶, następcy K. Miarki i J. Ligonii nie mieli zbyt wielu możliwości ogłaszania drukiem swoich sztuk. Dlatego też teksty sceniczne powstałe w tym okresie krążyły głównie w odpisach rękopiśmiennych, nie mając szansy zaistnienia w szerokich masach śląskiego ludu, ale niejednokrotnie były wystawiane przez pojedyncze zespoły amatorskie. W wyniku pruskich prześladowań zamilkł na 20 lat najwybitniejszy śląski dramatopisarz Piotr Kołodziej¹⁷, który dopiero pod koniec wojny — w 1917 roku — wznowił

¹³ Dotyczy to takich twórców, jak Antoni Sieroń, Jan Szeja, Daniel Szendzielorz, Jakub Kania, Maksymilian Jasionowski. Zob. Z. Obrzud: *Polski ruch...*, s. 84; C. Mykita-Glensk: *Polskie życie teatralne na Śląsku Opolskim w okresie międzywojennym*. Opole 1990, s. 52—53.

¹⁴ W ten sposób Z. Obrzud poznał treść sztuk Franciszka Kowola *Hutnicy* i *Agitacja wielkopolska*. Zob. Z. Obrzud: *Polski ruch...*, s. 83.

¹⁵ Zob. M. Rzymann-Siuciak: *Analiza porównawcza śląskiej i poznańskiej edycji dramatu Piotra Kołodzieja „Górnicy”*. W: „Prace Językoznawcze”. T. 19. *Studia polonistyczne*. Red. A. Kowalska i A. Wilkoń. Katowice 1991, s. 153—162.

¹⁶ Por. *Historia Śląska...*, s. 287.

¹⁷ Por. W. Ogrodziński: *Dzieje...*, s. 212.

działalność sceniczną. Lata pierwszej wojny światowej przyniosły pewną stagnację w amatorskim ruchu teatralnym na Górnym Śląsku¹⁸, ponieważ wielu pisarzy i działaczy ludowej sceny zostało wcielonych do wojska pruskiego. W okresie powstań śląskich i plebiscytu sytuacja amatorskiego ruchu scenicznego uległa radykalnej zmianie na skutek ożywienia kontaktów z wyzwoloną Polską i pojawienia się przedstawień polskiej sceny zawodowej¹⁹, a jedynymi sztukami ludowymi z tego okresu są: jednoaktówka pisarza młodego pokolenia Augustyna Świdra *Sokół w więzieniu* oraz ostatnie dramaty powracającego po latach milczenia Piotra Kołodzieja.

Autorzy śląskich utworów scenicznych

Pionierem scenopisarstwa na Śląsku był Karol Miarka. Urodzony w 1822 roku w Pielgrzymowicach²⁰, uzyskał wykształcenie w szkołach pruskich i przez wiele lat pracował jako nauczyciel, podejmując twórczość literacką w języku niemieckim. Pisał wówczas powiastki i artykuły do pruskiej prasy, a także opracował zbiór patriotycznych pieśni niemieckich. Dopiero pod wpływem księdza Bernarda Bogedaina od roku 1857 zainteresował się językiem polskim i zaczął zbierać polskie pieśni ludowe. Około roku 1859 przystąpił do opanowania polszczyzny literackiej i podjął współpracę z „Gwiazdką Cieszyńską”. Na łamach tego pisma opublikował dwa lata później swoją pierwszą powieść w języku polskim — *Górka Klemensowa*, która w rękopisie nosiła tytuł *Lędzin*.

Przede wszystkim jednak zajmował się Miarka działalnością publicystyczną. W 1863 roku opublikował w „Gwiazdce Cieszyńskiej” sztandarowy artykuł *Głos wołającego na puszczy górnośląskiej, czyli o stosunkach ludu polskiego na Górnym Śląsku*, w którym rozprawił się z hasłami pruskiej propagandy o wyższości kultury niemieckiej nad polską i zaatakował zgermanizowanych Górnoszlązaków. Ten sam problem podjął rok później w swoim pierwszym utworze scenicznym pt. *Kultura*, wydrukowanym w odcinkach na łamach tego samego pisma. Kontynuując działalność dziennikarską, napisał też dwie kolejne powieści historyczne: *Husyci na Górnym Śląsku* (Poznań 1865) i *Szwedzi w Lędzinach* (Piekary 1868), a także dramat *Sąsiedzi na granicy*. Od 1868 roku zajął się redagowaniem „Zwiastuna Górnoszląskiego”, w którym opublikował następną powieść historyczną pt. *Kalwaria*.

¹⁸ Por. Z. Obrzud: *Polski ruch...*, s. 12.

¹⁹ Tamże, s. 12.

²⁰ Dane biograficzne podają za W. Ogrodziński: *Dzieje...*, s. 365—367, 169—178; S. Smak: *Pisarstwo Karola Miarki*. Opole 1966; J. Kudera: *Obrazy Ślązaków wspomnienia godnych*. T. 1. Mikołów 1920, s. 72—76; *Karol Miarka a odrodzenie narodowe Śląska*. Red. J. Glensk i S. Sochacka. Opole 1987.

W roku 1869 założył Księgarnię Katolicką w Królewskiej Hucie i został właścicielem oraz redaktorem „Katolika”. Dzięki temu, że Miarka zaangażował się w działalność polityczną i sprzymierzył z Centrum, a jego pismo stało się równocześnie organem tej partii, „Katolik” zdobył czołową pozycję wśród polskich pism wydawanych na Górnym Śląsku²¹. Obok wielu artykułów, w których sprzeciwiał się polityce Kulturkampfu i głosił idee katolickiego ruchu politycznego, publikował Miarka w swoim piśmie kolejne utwory sceniczne: *Żuawi* (1869), *Dzwonek św. Jadwigi* (1870), *Mosiek spekulant* (1870), *Błogosławieństwo matki* (1872), *Stawka* (1877) oraz powieści: *Żywcem zamurowana* (1869), *Sądy Boże* (1870), *Walmani* (1871), *Odpuść nam* (1871), *Żłóbek* (1873), *Bóg widzi* (1874), *Petronela, pustelnica na Górze św. Anny* (1876), *Niesprawiedliwie osądzony* (1881).

Oprócz twórczości literackiej sporo czasu poświęcał redaktor „Katolika” organizowaniu różnorodnych stowarzyszeń społeczno-oświatowych. W 1869 roku założył w Królewskiej Hucie Kasyno Katolickie, w którym stworzył teatr amatorski. W 1872 roku Kasyno zostało zamknięte przez władze pruskie za propagandę wyborczą na rzecz Centrum. Działalność publicystyczna, polityczna i społeczna Miarki spowodowała wszczęcie przeciwko niemu wielu procesów, w wyniku których skazano go na 3 lata więzienia. Nie zrażony przeciwnościami losu po zamknięciu Kasyna założył w Królewskiej Hucie Kółko Katolickie, a później tworzył podobne organizacje w innych miastach Górnego Śląska. W 1879 roku zorganizował Górnośląskie Towarzystwo Włościan z siedzibą w Mikołowie, za co został aresztowany przez władze pruskie pod pretekstem nadużyć finansowych i skazany na 9 miesięcy więzienia. Po wyjściu na wolność przeniósł się na stałe do Cieszyna, gdzie zmarł w sierpniu 1882 roku. Mimo że powieści i utwory sceniczne Miarki nosiły znamiona twórczości ludowej, wszyscy badacze piśmiennictwa na Śląsku uznają, że są one ważnym krokiem w rozwoju regionalnej literatury. Największe zasługi położył redaktor „Katolika” w zakresie publicystyki, w której wypowiedział się najpełniej i wykazał się największym talentem²².

Twórczość sceniczną uprawiał również **Juliusz Ligoń**, rówieśnik Miarki. Urodzony w 1823 roku w Prądach pod Koszęcinem jako syn kowala, ukończył jedynie szkołę ludową. Następnie pogłębiał wiedzę we własnym zakresie. Około roku 1844 przyjechał do Królewskiej Huty, aby pracować w zawodzie przekazanym mu przez ojca²³. Po odbyciu służby wojskowej w Nysie rozpoczął w okresie Wiosny Ludów działalność polityczną i dziennikarską, pisząc korespondencje do różnych czasopism, przede wszystkim do „Przyjaciela Ludu”. Od 1852 roku pracował w hucie w Zawadzkiem, gdzie prowadził

²¹ W. Ogrodziński: *Dzieje...*, s. 163.

²² Tamże, s. 174.

²³ Dane biograficzne podaje za W. Ogrodziński: *Dzieje...*, s. 358—359, 192—196; W. Nawrocki: *Działalność oświatowa i literacka Juliusza Ligonia*. Katowice 1962; J. Kuderka: *Obrazy...*, s. 66—71.

ożywioną działalność oświatową, rozpowszechniając polskie książki i gazety oraz biorąc udział w pracach różnorodnych towarzystw.

W roku 1858 po raz pierwszy objawił się jako poeta, publikując w „Gwiazdce Cieszyńskiej” utwór *Kilka słów do pisarzy i do ludu*. Później drukował swoje wiersze w „Zwiastunie Górnos Śląskim”. Zwolniony z pracy za bezkompromisowe polskie przekonania w roku 1870 powrócił do Królewskiej Huty, gdzie kontynuował działalność polityczną i oświatową, pełniąc funkcję najpierw sekretarza, później wiceprezesa Kółka Towarzyskiego. W czasopiśmie i kalendarzach publikował liczne artykuły i wiersze okolicznościowe, a także rymowane zagadki i piosenki. Pierwszym odrębnym drukiem Ligoń była *Walka smutku z pociechą w sercu katolika* (Mikołów 1874), a następnym śpiewniczek *Pieśni zabawne*. W utworach publicystycznych pisarz często występował w obronie katolicyzmu i polskości, sprzeciwiając się jednak lojalistycznej polityce Centrum. Za działalność w ruchu narodowym w roku 1877 utracił pracę i znalazł się wraz z liczną rodziną w nędzy. W tym trudnym okresie wspierali go rodacy, a zwłaszcza dr Franciszek Chłapowski, który pomógł mu w wygraniu procesu o odszkodowanie za utracone w pracy oko i uzyskanie renty inwalidzkiej. Swoje poglądy narodowe przedstawił pisarz w cyklu artykułów *O dawnych czasach Górnego Śląska, czyli pogadanki wieczorne pomiędzy nauczycielem, obywatelem i górnikiem*, publikowanych w „Gazecie Górnos Śląskiej” w latach 1878—1879, a później w kalendarzu „Katolika” na rok 1883 i 1884.

Jako Polak patriota nie był Ligoń zadowolony z ugodowej wobec państwa pruskiego polityki propagowanej przez Miarkę i „Katolika”, dlatego też w 1879 roku należał do Komitetu Wyborczego popierającego polskich, a nie centrowych kandydatów. Różnice poglądów politycznych nie przeszkodziły mu we współpracy z Miarką na polu kulturalno-oświatowym. Praca Ligoń przy tworzeniu zespołu teatralnego i organizowaniu przedstawień amatorskich w Kasynie, a później w Kółku Towarzyskim w Królewskiej Hucie zaowocowała sześcioma utworami scenicznymi. Pierwszym z nich był dramat *Nawrócony* (1877), dwa kolejne — *Dobry syn* i *Prawda zwycięża* — wydrukował pisarz w „Gazecie Górnos Śląskiej” (1878), a po czteroletniej przerwie opublikował w „Katoliku” swoją najpopularniejszą sztukę *Los sieroty, czyli Niewinność zwycięża* (1884), przedrukowaną później w Poznaniu w bibliotece teatrów ludowych „Naród sobie!”.

Dwa ostatnie dramaty *Sierota* i *Wieżień* nie zyskały uznania na scenie amatorskiej²⁴, chociaż drugi z nich był publikowany w wydawnictwie „Gazety Opolskiej”²⁵. Mimo wielu niedostatków formalnych, papierowych postaci i rwącej się akcji sztuki kowala poety (szczególnie *Dobry syn* i *Los sieroty*)

²⁴ Tamże, s. 194.

²⁵ Zob. C. Mykita-Glensk: *Wydawnictwa repertuarowe na Śląsku w okresie niewoli narodowej*. W: *Książka polska na Śląsku w latach 1900—1922*. Red. M. Pawłowiczowa. Katowice 1994, s. 173—180.

cieszyły się przez ponad dwadzieścia lat dużym powodzeniem wśród ludowej publiczności²⁶. Pozbawiony talentu dramatopisarskiego, był Ligoń przede wszystkim żarliwym publicystą i poetą ludowym. Najbardziej znanym jego utworem jest patriotyczny poemat *Obrona Wiednia czyli niemieckiego państwa i chrześcijaństwa przez Jana Sobieskiego, króla polskiego 12 września 1683 roku* (Poznań 1883). Bardzo lubiany i poważany przez Ślązaków za bezkompromisowość w prezentowaniu swoich poglądów i bogatą twórczość literacką, zmarł Ligoń na gruźlicę w 1889 roku.

Miarka i Ligoń byli dramatopisarzami z potrzeby chwili, natomiast prawdziwym talentem scenopisarskim wykazał się mniej od nich wykształcony i nie mający wcześniejszych doświadczeń pisarskich **Piotr Kołodziej**. Urodzony w 1853 roku w Siemianowicach jako syn rolnika²⁷, uczęszczał do szkoły ludowej w rodzinnej wsi, po czym w roku 1868 rozpoczął pracę jako formierz w hucie „Laura”. Następnie pracował jako nadzorca wapiennika i kamieniołomu między Siemianowicami a Czeladzią, aż w końcu zdobył posadę rewizora i badacza mięsa na komorze granicznej. Pod koniec lat siedemdziesiątych wstąpił do Związku Chrześcijańsko-Ludowego, zwanego także Kółkiem, a w roku 1883 został jego prezesem. Działalność Kołodzieja w Kółku polegała na wygłaszaniu odczytów, opiekowaniu się biblioteką i czytelnią książek, a nade wszystko na organizowaniu przedstawień amatorskich, z których fundusz przeznaczony był na budowę kościoła.

Praca przy inscenizowaniu sztuk ludowych, ograniczających się na Śląsku do dramatów Miarki i Ligonia, zainspirowała go do podjęcia prób pisarskich. Ogromny sukces pierwszej sztuki *Bogatej wdowy*, drukowanej w „Katoliku” (1883), spowodował, że Kołodziej odkrył w sobie żyłkę scenopisarską. Od tego czasu aż do roku 1921 pisywał popularne komedie, które najczęściej określał jako „obrazki wiejskie ze śpiewami”. Charakter tych utworów wynikał z osobowości autora, który uwielbiał śpiew chóralny i muzykę, miał poczucie humoru i lubił opowiadać. Był zawsze duszą towarzystwa, sam wymyślał dowcipy i przytaczał przysłowia. Miał także pewne zdolności muzyczne i sam komponował muzykę do swoich utworów.

W twórczości dramatycznej Kołodzieja wyróżnia się dwa okresy²⁸: pierwszy obejmujący lata 1883—1896, w którym powstało 16 najpopularniejszych sztuk (m.in. *Wycuźnik*, *Dziesięć tysięcy marek*, *Pocziwy młynarz*, *Sąsiedzi*, *Górnicy*, *Macocha*, *Obieźysasi*, *Czarownik*) oraz drugi od 1916 do 1922 roku, w którym napisał 16 dramatów słabszych artystycznie i powielających dawne schematy. Pierwszy okres był czasem największej aktywności Kołodzieja jako pisarza i działacza społecznego. Kiedy w 1886 roku zostało rozwiązane Kółko, a równocześnie zaczęło działać w Siemianowicach Towarzystwo św. Alojzego,

²⁶ Zob. Z. Obrzud: *Polski ruch...*, s. 75—76.

²⁷ Dane biograficzne podają za W. Ogrodziński: *Dzieje...*, s. 346—347 oraz K. Prus: *Piotr Kołodziej. Pisarz sztuk teatralnych*. Mikołów 1938.

²⁸ W. Ogrodziński: *Dzieje...*, s. 213.

autor *Bogatej wdowy* zajął się organizowaniem zespołu teatralnego Alojzjanów. Ta amatorska grupa wystawiła pod kierownictwem pisarza wszystkie jego sztuki, które zyskały ogromną popularność nie tylko w rodzinnej miejscowości autora, ale na całym Śląsku, a także w innych regionach. Dramaty Kołodzieja drukowano w „Katoliku”, później ukazywały się w odbitkach broszurowych. Pisarz miał świadomość niedociągnięć formalnych i językowych swoich sztuk, ale wiedział też, że podejmowane przez niego problemy znajdą żywy odbiór wśród rodzimej publiczności, kiedy po opublikowaniu *Pocziwego młynarza* zwracał się do czytelników słowami: „Przedstawiłem Wam obraz, który się często przed oczy wasze przedstawia i o podobnym już nie jeden słyszał. Przebaczcie mi uchybienia, bo nie jestem uczonym, tylko prostakiem, ale Waszym Rodakiem.”²⁹

W związku z działalnością narodowo-społeczną Kołodziej spotkał się z szykanami ze strony władz pruskich, a kiedy w 1897 roku rozwiązano Towarzystwo Alojzjanów, usunął się z życia publicznego. Nie zaprzestał jednak pisania sztuk, których nie ogłaszał wprawdzie drukiem, ale wypożyczał je różnym stowarzyszeniom w celu odegrania ich na scenie. Polityką pisarz się nie zajmował, do końca pozostał wierny linii wytyczonej przez redaktorów „Katolika”, nawet w początkowych latach XX wieku, kiedy polityka Centrum stała się anachronizmem. Gdy po wojnie w 1919 roku powstało w Siemianowicach Kółko „Towarzystwa Oświaty im. św. Jacka”, Kołodziej, który przekroczył już 67 rok życia, zaangażował się w prace Kółka i dość często występował z własnymi utworami.

W tym czasie jednak jego sztuki nie wzbudzały już takiego zainteresowania jak w pierwszym okresie, co wynikało z tego, że pisarz mimo nowej sytuacji społeczno-politycznej nie wyszedł poza obszar dawnych problemów i motywów. Część z napisanych wówczas utworów udało mu się ogłosić drukiem, m.in.: *Wiec kobiecy, czyli babski comber w zapusty* (Opole 1917), *Janek doktorem* (Mikołów 1920). W 1920 roku kupił drukarnię w Siemianowicach, którą prowadził jego syn Hugo Kołodziej i tam opublikował sztukę *Walka o byt* (1920) oraz w cyklu „*Siedem grzechów głównych w obrazach scenicznych*” wydał trzy jednoaktówki: *Pycha*, *Łakomstwo* i *Nieczystość* (1921). Pozostałe utwory z tego cyklu pozostały w rękopisie. Rozczarowany niepowodzeniem i rozgoryczony z powodu zapomnienia, w jakim znalazł się pod koniec życia, zmarł Kołodziej w rodzinnej miejscowości w roku 1931, nie wiedząc nawet, że od lat jego utwory są publikowane w poznańskiej oficynie Adama Cybulskiego w cyklu dramatów ludowych „Naród sobie!”.

Najbardziej tajemniczą postacią w śląskim ruchu teatralnym jest **Maciej Simon** — autor bardzo często wystawianej przez zespoły amatorskie sztuki *Taniec nade wszystko*³⁰. Nie wiadomo, kiedy się urodził; mieszkał w osiedlu

²⁹ „Opiekun Katolicki” 1887, nr 28.

³⁰ W. Ogrodziński w ogóle nie umieścił tego nazwiska w swoim wykazie biograficznym, natomiast szczegółowe dane podaje Z. Obrzud: *Polski ruch...*, s. 85.

huty „Laura” pod Siemianowicami i był prawdopodobnie kolegą Kołodzieja. Chociaż jego jedyny utwór cieszył się dużą popularnością wśród śląskiej publiczności, nie został wydrukowany i krążył wśród amatorskich zespołów w odpisach rękopiśmiennych. Jeden z nich zachował się w zbiorach Biblioteki im. Ossolińskich we Wrocławiu. Premiera tej sztuki na scenach górnośląskich odbyła się w 1884 roku³¹. Jedynym trwałym śladem obecności Simona na łamach regionalnej prasy są bardzo częste ogłoszenia w „Katoliku”, w których reklamował nuty do swojej „komedyi”.

Ciekawą postacią w śląskim dramaturgii jest **Franciszek Teofil Borys**. Urodzony w 1877 roku w Świętochłowicach jako syn górnika³², po ukończeniu szkoły ludowej pracował w kopalni, ale wkrótce wyjechał do Włoch, gdzie kształcił się przez ponad trzy lata. Po powrocie do kraju w 1899 roku zatrudnił się w redakcji „Katolika”, skąd szybko się zwolnił z powodu niskiej płacy. Względy finansowe zmusiły go do podjęcia pracy w kopalni „Saturn” w Milowicach na stanowisku podszygara, gdzie przepracował kilka lat, dopóki policja carska nie zmusiła go do powrotu na Śląsk. Krótko prowadził dział prawny w „Gazecie Katolickiej”, w której publikował też swoje utwory sceniczne, po czym związał się jako konsultant prawny z socjalistami. Burzliwe życie Borysa zakończyło się w sposób dramatyczny, albowiem przymusowo wcielony do wojska pruskiego w czasie pierwszej wojny światowej zginął na froncie francuskim w 1916 roku.

Jako pisarz debiutował w roku 1899 sztuką *Chorzowianie*, drukowaną na łamach „Gazety Katolickiej”. Podjął także próby epickie i w 1904 roku wydał własnym nakładem poemat *Dzielny ludek*, uważany za dzieło o dużych walorach artystycznych³³. Nie wiadomo dokładnie, jak potoczyła się kariera dramaturgiczna Borysa. Istnieją wzmianki, że napisał jeszcze dwie sztuki — *Amerykanin* i *Zakochany Żyd*, które prawdopodobnie były drukowane w „Gazecie Katolickiej”³⁴. Wobec braku udokumentowanych poświadczeń o wystawianiu tych sztuk przez zespoły amatorskie można przypuścić, że nie zyskały one większego rozgłosu. Tylko pięcioaktowy dramat *Chorzowianie* o wyraźnie patriotycznym wydźwięku, nie pozbawiony ciekawych obserwacji obyczajowych i dobrze skonstruowanych ról, cieszył się przez pewien czas znaczną popularnością wśród śląskich amatorów i publiczności³⁵.

Podobnie jak Borys doświadczenia poza granicami kraju zdobywał też najmłodszy w gronie regionalnych dramaturgów **Augustyn Świder**. Urodzony w 1886 roku w Kopaninie³⁶, ukończył szkołę ludową w Lipinach, po czym pracował w cynkowni. W 1901 roku wstąpił do „Sokoła” w Lipinach i w tej

³¹ Zob. C. Mykita-Glensk: *Polskie życie teatralne...*, s. 51.

³² Dane biograficzne podają za W. Ogrodziński: *Dzieje...*, s. 316, 244—246.

³³ Tamże, s. 245.

³⁴ Tamże, s. 246. Informacji tych nie można sprawdzić, ponieważ nie zachowały się wymienione roczniki tego czasopisma.

³⁵ Zob. Z. Obrzud: *Polski ruch...*, s. 83.

³⁶ Dane biograficzne podają za W. Ogrodziński: *Dzieje...*, s. 397—398, 250—251.

organizacji wyrósł z czasem na działacza i poetę. Wiersze zaczął pisać jako 17-letni chłopak, wzorując się na polskich poetach romantycznych i młodo-polskich. W 1908 roku wyruszył w poszukiwaniu pracy do Francji i Austrii, skąd powrócił po dwóch latach i został współredaktorem katowickiego „Polaka”, w którym drukował swoje wiersze. W tym samym roku wyjechał do Rzymu, a następnie na Capri, gdzie pracował w jednym z hoteli. W 1912 roku wrócił do Lipin i podjął na nowo pracę fizyczną. Służba Świdra w wojsku pruskim w czasie pierwszej wojny światowej na froncie serbskim, rosyjskim, francuskim i macedońskim zaowocowała wieloma lirykami, z których najciekawszy jest *Hymn pisany w lasach macedońskich o wschodzie słońca*. W tym samym czasie napisał poemat *Sława ojczyźnie mej*, w którym wzblił się na wyżyny swojego kunsztu poetyckiego.

Po wojnie wskrzesił „Sokoła” w Lipinach, zostając jego prezesem, a także przewodniczył Polskiej Radzie Ludowej w tej miejscowości. Brał udział w powstaniach śląskich, w których dowodził kompanią, ale największe zasługi oddał dla ruchu sokolego w latach 1919—1923 jako redaktor „Orędzia Sokolego” i sekretarz Dzielnicy Śląskiej. Pisał wówczas artykuły, gorące odezwy, wiersze okolicznościowe i powstańcze oraz nowele. W 1920 roku opublikował zarys dziejów sokolstwa śląskiego w *Srebrnej księdze Sokola na Śląsku*. Część jego wierszy została wydana w zbiorze *Z głębin duszy polskiej syna ziemi górnośląskiej* (Miechowice 1920). Pisał także utwory sceniczne, z których najbardziej znany był *Sokół w więzieniu* (Bytom 1920). Pozostałe sztuki — *Na święty bój* i *Nad grobem powstańca* — nie były publikowane. Po plebiscycie Świder redagował „Sokoła na Śląsku”. Zginął tragicznie w 1923 roku.

Oprócz wymienionych autorów dramatopisarstwem zajmowali się na Śląsku w omawianym okresie tacy twórcy, jak: Antoni Sieroń, Franciszek Kowol, Daniel Szendzielorz, Jan Szeja, Jakub Kania, Maksymilian Jasionowski, jednak utwory ich zaginęły i nie mogą stanowić podstawy materiałowej niniejszej pracy. Byli też tacy dramatopisarze, jak Jan Nikodem Jaroń (autor sztuki z życia wyższych sfer — *Eleusis* oraz dramatów historycznych *Kędzierzawy* i *Wywłaszczenie*) oraz ksiądz Jan Kudera (autor dramatów religijnych *Pasterka z Lourdes*, *Święta Elżbieta*, *Dziewczę cnotliwe*). Utwory tych twórców nie mogą być jednak zestawiane ze sztukami o charakterze ludowym ze względu na zasadnicze rozbieżności w tematyce, typie bohatera, odmienne rozwiązania techniczne, a przede wszystkim ze względu na istotne różnice językowe.

Podstawę materiałową niniejszej pracy stanowi 29 utworów scenicznych powstałych na Górnym Śląsku w okresie od 1864 do 1922 roku, czyli od początków odrodzenia narodowego aż do czasu uzyskania niepełnej wolności i przyłączenia wschodniej części tego regionu do niepodległej Polski. Jest to okres walki Ślązaków z dominacją niemieckiej kultury i obyczajowości w obronie polskiego języka, religii i narodowej tradycji, uwieńczony częściowym zwycięstwem polskości na podzielonym w wyniku plebiscytu Śląsku. Jest to też zamknięty okres w dziejach amatorskiego ruchu teatralnego w tym regionie. Wprawdzie Zdzisław Obrzud³⁷ ujmuje ten czas w klamrach 1862—1918, uznając za początki omawianego ruchu amatorską działalność Jana Gajdy w Żorach, a za datę finalną zakończenie pierwszej wojny światowej. Jednak z tego względu, że celem niniejszej pracy jest językowa analiza utworów scenicznych rodzimych autorów, tworzących w specyficznej atmosferze odrodzenia narodowego, za datę inicjalną uważam rok 1864, a więc czas wydania pierwszego dramatu Miarki, natomiast rokiem kończącym ten proces jest 1922, w którym znaczna część Śląska została przyłączona do wolnej Polski, a największy dramatopisarz ludowy tego regionu — Piotr Kołodziej — definitywnie zakończył swoją długoletnią działalność scenopisarską.

Materiał do prezentowanej pracy został zebrany na podstawie drukowanych tekstów śląskich dramatów. Zawsze, kiedy było to możliwe, starałam się korzystać z pierwodruków. Najczęściej były to publikacje na łamach regionalnej prasy lub wydania broszurowe, rozpowszechniane przez oficyny wydawnicze śląskich czasopism. W nielicznych wypadkach mogłam wyekscerpować materiał z rękopisów, które są zawsze najciekawszym źródłem poznania nie tylko nawyków ortograficznych pisarza, ale nade wszystko pierwotnego kształtu językowego utworu, nie skażonego korektą wydawniczą. Liczba zachowanych rękopisów śląskich sztuk jest jednak znikoma, a ponadto często można mieć wątpliwości co do ich autentyczności. Bezspornymi autografami są trzy dramaty P. Kołodzieja oraz jeden J. Ligoń, przechowywane w Bibliotece Śląskiej w Katowicach³⁸. Sporo rękopisów omawianych utworów znajduje się w Bibliotece im. Ossolińskich we Wrocławiu, ale z całą pewnością sześć zgromadzonych tutaj sztuk P. Kołodzieja³⁹ to odpisy sporządzone na podstawie tekstów drukowanych — być może na użytek jakiegoś amatorskiego zespołu teatralnego. Ten sam problem dotyczy przechowywanego w tej bibliotece rękopisu *Mośka spekulanta* K. Miarki, będącego dokładną kopią

³⁷ Z. Obrzud: *Polski ruch...*, s. 12.

³⁸ P. Kołodziej: *Siedem grzechów głównych w obrazach scenicznych*. Cz. 4: *Gniew* oraz Cz. 5: *Pijaństwo*; P. Kołodziej: *Wycuźnik*; J. Ligoń: *Los sieroty czyli Niewinność zwycięża*.

³⁹ *Bogata wdowa*, *Czarownik*, *Dziesięć tysięcy marek*, *Na wymiarze* (oryginalny tytuł *Wycuźnik*), *Pilnuj obowiązku swego*, *Sąsiedzi*.

pierwodruku. Niepewna jest także autentyczność znajdującego się w Bibliotece im. Ossolińskich rękopisu sztuki M. Simona⁴⁰, ale w związku z tym, że nie posiadamy innych wersji tego tekstu, możemy traktować go bądź jako autograf, bądź jako późniejszy odpis sporządzony na podstawie zapisu autorskiego.

To, czy mamy do czynienia z rękopisem czy z tekstem drukowanym, nie ma w przypadku śląskich dramatów większego znaczenia, ponieważ — jak wykazały szczegółowe badania⁴¹ — drukarze na Śląsku nie przeprowadzali zbyt wnikliwej korekty językowej, ograniczając się do nielicznych poprawek w zakresie pisowni. Kształt językowy omawianych pierwodruków nie różni się więc zasadniczo od wersji autorskich.

Materiał językowy przytaczany w niniejszej pracy będzie wierny pisowni oryginałów, stąd mogą wystąpić liczne niekonsekwencje wynikające z nieustabilizowanej normy ortograficznej w XIX wieku.

⁴⁰ M. Simon: *Taniec nade wszystko*.

⁴¹ Zob. M. Siuciak: *Wpływ drukarzy na kształt językowy śląskich utworów scenicznych z końca XIX wieku*. W: *Książka polska na Śląsku w drugiej połowie XIX wieku*. Red. M. Pawłowiczowa. Katowice 1992, s. 84—95.

Założenia metodologiczne pracy

Przedmiotem niniejszej pracy jest językowo-stylistyczna analiza tekstów dramatycznych powstałych w specyficznej atmosferze odrodzenia narodowego na Górnym Śląsku i uwikłanych w związku z tym w niezwykle istotne dla tego regionu problemy narodowościowe i kulturowe. Regionalny charakter tych utworów sytuuje rozprawę w obrębie badań historycznojęzykowych nad polszczyzną śląską. Kierunek ten może się poszczycić znacznym dorobkiem¹ i wypracowaniem wielu metod opisu. Najczęściej podejmowanym problemem w badaniach językoznawczych nad śląskim (czy też szerzej — regionalnym) piśmiennictwem jest porównywanie języka źródeł regionalnych z tekstami o zasięgu ogólnopolskim, reprezentującymi normę języka ogólnego. Prowadzi to zazwyczaj do wskazywania zjawisk wspólnych odmianie ogólnej i regionalnej, a także do podkreślania odrębności występujących na badanym obszarze, wynikających często z opóźnienia językowych procesów rozwojowych w regionach oderwanych od głównego nurtu literackiej polszczyzny, oraz do zaznaczania wpływów dialektalnych².

Taka metoda opisu jest niewystarczająca w wypadku tekstów artystycznych, które wymagają wskazania nie tylko kontekstów językowych i kulturowych, ale przede wszystkim stylistycznych³. Utwór literacki odnosi się zawsze

¹ Por. prace H. Borka, U. Burzywody, J. Kopcia, A. Kowalskiej, J. Wronicz, B. Wyderki.

² Zob. K. Handke: *Polszczyzna regionalna — problematyka badań*. W: *Polszczyzna regionalna Pomorza*. T. 1. Red. K. Handke. Wejherowo 1986, s. 7—20.

³ Por. T. Skubalanka: *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*. Wrocław 1984, s. 19—27.

do określonej konwencji i wykorzystuje pewien zasób środków stylowych przynależnych danemu gatunkowi. Teksty dramatyczne odznaczają się specyficznym ukształtowaniem warstwy językowej i wykorzystaniem wielu kodów, co wynika z dwu możliwości odbioru tego typu utworów (percepcji czytelnicznej lub teatralnej).

Status i funkcjonowanie dramatu od lat stanowią przedmiot dyskusji teoretyków literatury i teatru⁴. Ścierały się tutaj od początku dwie przeciwstawne koncepcje. Pierwsza, literacka teoria dramatu — reprezentowana głównie przez Marię Renatę Mayenową i autorów *Zarysu teorii literatury*⁵ — zakłada, że dramat jest przede wszystkim dziełem literackim i może funkcjonować jako tekst przeznaczony do osobistej lektury czytelnicznej. Realizacje sceniczne utworu dramatycznego mogą być różne, ale tekst autorski jest jeden, dlatego należy go rozpatrywać w kategoriach literatury. W opozycji do tej koncepcji znajduje się teatralna teoria dramatu, reprezentowana na gruncie polskim przede wszystkim przez Stefanę Skwarczyńską i Zbigniewa Raszewskiego⁶, zakładająca, że tekst dramatyczny nie jest utworem pełnowartościowym, a jedynie scenariuszem, punktem wyjścia realizacji scenicznej, w której dzieło zyskuje pełny wymiar. W myśl tej koncepcji każda inscenizacja teatralna danego utworu jest w zasadzie odrębnym dziełem.

Takie diametralnie różne traktowanie tekstu dramatycznego pociąga za sobą konsekwencje w określeniu roli języka utworu. Zwolennicy literackiej teorii traktują dramat jako tekst językowy, natomiast przedstawiciele koncepcji teatralnej uznają, że język jest tylko jednym z wielu tworzyw dzieła teatralnego, współlistniejącym na równi z gestem, mimiką, ruchem scenicznym, oprawą muzyczną i plastyczną. Tekst słowny nie stanowi według S. Skwarczyńskiej niezbędnego składnika dzieła teatralnego (na przykład w pantomimie). Poglądy zwolenników teatralnej koncepcji dramatu spotkały się z burzliwą krytyką, w której wskazywano, że wobec ulotności i różnorodności realizacji scenicznych tekst literacki jest jedyną stałą formą istnienia dramatu jako przedmiotu poznania i jest w całości tworem językowym⁷. Efektem wieloletniej dyskusji było wypracowanie koncepcji utrakwistycznej,

⁴ Dzieje tej dyskusji przedstawił H. Markiewicz: *Dramat a teatr w polskich dyskusjach teoretycznych*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Oprac. J. Degler. Wrocław 1988, s. 246—260.

⁵ Zob. M. R. Mayenowa: *Poetyka opisowa. Opis utworu literackiego*. Warszawa 1949, s. 172; także M. R. Mayenowa: *Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2; M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986, s. 391.

⁶ Zob. S. Skwarczyńska: *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*. W: S. Skwarczyńska: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953, s. 123—150; także S. Skwarczyńska: *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 1: *Dramat — teatr*. Oprac. J. Degler. Wrocław 1976, s. 139—148; Z. Raszewski: *Partytura teatralna*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze...*, s. 105—138.

⁷ Por. J. Kleiner: „*Studia i szkice*” Stefani Skwarczyńskiej. „*Życie i myślenie*” 1954, nr 1; E. Csátó: *Funkcje mowy scenicznej*. „*Estetyka*” 1962, z. 2.

zakładającej, że dramat istnieje zarówno jako tekst przeznaczony do odbioru czytelniczego, jak i jako projekt dzieła scenicznego. Uznając podwójne funkcjonowanie dramatu, wielu badaczy podkreśla, że jego literackość jest pierwotna, a dzieło teatralne jest jedynie „przekładem tekstu literackiego na język teatru”⁸.

W pracy językoznawczej, w której jedyną bazą materiałową są teksty pisane, zasadne jest przyjęcie literackiej teorii dramatu. Realizacja sceniczna śląskich sztuk pozostaje dla nas zagadką, gdyż ostatni raz były one wystawiane co najmniej 70 lat temu i nie zachowały się żadne przekazy na temat konkretnych spektakli. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można przypuszczać, że inscenizacje omawianych utworów, realizowane przez różnorodne amatorskie grupy teatralne, których członkowie w większości posługiwali się wyłącznie gwarą, odbiegały pod względem językowym od tekstów autorskich. Pod uwagę należy wziąć także fakt, że śląskie sztuki, pisane oczywiście w celu odegrania na scenie, miały też ogromną rzeszę czytelników — odbiorców regionalnej prasy. Można nawet założyć, że docierały one do śląskich odbiorców częściej w wersji pisanej niż teatralnej⁹. Sceniczne przeznaczenie i przynależność gatunkowa wpłynęły oczywiście obligująco na ukształtowanie języka tych tekstów.

Charakterystyczną cechą gatunkową dramatu jest współlistnienie „tekstu głównego” (wypowiedzi osób dramatu, przeznaczone dla odbiorcy) i „tekstu pobocznego” (wskazówki dla reżysera, określające zachowanie aktora, miejsce i czas dramatycznego działania się)¹⁰. Tekst poboczny jest także istotny dla czytelnika, ponieważ informuje o imionach, usytuowaniu rodzinnym i zawodowym bohaterów¹¹. Ostatnio nawet przeważa pogląd, że didaskalia są mniej ważne dla inscenizatora, wykazującego coraz większą samodzielność w interpretacji sztuki, a bardziej istotne dla czytelnika i historyka dramatu, gdyż pomagają poznać koncepcję autora, jego wizję sceniczną¹². W śląskich

⁸ Z. Osiński: *Przekład tekstu literackiego na język teatru*. W: *Dramat i teatr*. Red. J. Trzynaśkowski. Wrocław 1967, s. 119—156.

⁹ Świadczą o tym słowa P. Kołodzieja: „Bo kiedy nam dziś trudno — na scenie odgrywać teatru — to odgrywajmy aby na papierze.” (*„Opiekun Katolicki”* 1887, nr 28).

¹⁰ Prawie wszyscy teoretycy dramatu uznają ten podział, chociaż I. Sławińska wystąpiła przeciw takiemu rozróżnieniu, uznając, że „wszystko jest tekstem głównym i zasadniczym w dramacie, gdyż podobnie jak świat poetycki — i kształt teatralny wyraża się przez wszystko” (I. Sławińska: *Główne problemy struktury dramatu*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze...*, s. 85—104).

¹¹ Traktowanie imiennych identyfikatorów replik jako części składowej tekstu pobocznego było typowe dla wcześniejszych ujęć teoretycznych (por. M. R. Mayenowa: *Poetyka opisowa...*, s. 173; R. Ingarden: *O dziele literackim*. Warszawa 1960), rozdz. XII: *Wypadki graniczne*); ostatnio pojawiły się w tej kwestii wśród badaczy wątpliwości (por. A. Stoff: *Formy wypowiedzi dramatycznej*. Toruń 1985, s. 282). M. Wojtak traktuje te struktury jako elementy zredukowanej narracji, skierowanej ku adresatowi utworu (por. M. Wojtak: *Dialog w komedii polskiej na przykładzie wybranych utworów z XVII i XVIII wieku*. Lublin 1993, s. 10).

¹² Por. I. Sławińska: *Odczytanie dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Oprac. J. Degler. Wrocław 1988, s. 63—80.

sztukach tekst poboczny nie jest zbyt rozbudowany. Autorzy ograniczają się do przyporządkowania wypowiedzi konkretnym postaciom, sporadycznie określając w didaskaliach ich zachowanie i stany emocjonalne. Dlatego też tekst poboczny nie jest przedmiotem mojej analizy, będę się do niego odwoływała jedynie wówczas, gdy będzie miał związek z ukształtowaniem tekstu głównego. Nie wdając się w dyskusję nad przynależnością imiennych identyfikatorów wypowiedzi do odpowiedniej struktury językowej dramatu, zwrócę także uwagę na imiona i nazwiska bohaterów, które w wielu wypadkach pełnią ważną funkcję stylizacyjną i charakteryzującą.

Ze względu na strukturę wypowiedzi i sytuację komunikacyjną wyróżnia się w tekście głównym dwa typy konstrukcji: dialog i monolog¹³. Podstawowym wyznacznikiem gatunkowym utworu dramatycznego jest dialog — czyli wymiana replik między bohaterami, powiązanymi ze sobą sytuacją, w której funkcja nadawcy wypowiedzi przenosi się ciągle z jednego uczestnika rozmowy na drugiego¹⁴. Struktura językowa dialogu w większości wypadków jest ukształtowana na wzór rozmowy potocznej. Monolog z kolei jest konstrukcją jednopodmiotową, wynikającą z zupełnie odmiennej sytuacji komunikacyjnej, w której bohater w samotności przemawia do siebie, w rzeczywistości zaś adresatem tej wypowiedzi jest publiczność znajdująca się na zewnątrz akcji, jest więc odbiorcą biernym, nie mającym wpływu na postawę nadawcy. Język monologu jest w związku z tym ukształtowany w sposób odmienny od form dialogowych¹⁵. Sytuacyjna i językowa opozycyjność tych dwu struktur wymaga oddzielnego postępowania badawczego, przy czym oczywisty w tekście dramatycznym prymat dialogu nad monologiem zawęża w zasadzie przedmiot badań do konstrukcji dialogowych, w opisie których podstawowym problemem jest stylizacja na mowę potoczną¹⁶.

Śląskie utwory sceniczne nawiązują do gatunku dramatu ludowego, którego podstawowym wyznacznikiem jest tematyka oparta na motywach życia ludu wiejskiego¹⁷. Dramat ludowy jako gatunek sceniczny wyodrębnił się w drugiej połowie XIX wieku, ale jego geneza sięga okresu Oświecenia,

¹³ Opozycja ta wynika z istnienia dwóch poziomów literackiej komunikacji w dramacie: planu wewnątrztekstowego, w którym porozumiewają się postaci w dialogach, i planu zewnątrztekstowego, w którym komunikacja przebiega między nadawcą utworu (autorem) i odbiorcą (czytelnikiem lub widzem), ale w tym planie istnieje także możliwość bezpośredniego kontaktu między postacią dramatu i odbiorcą utworu, realizująca się poprzez monologi i wypowiedzi na stronie. Zob. M. Wojtak: *Dialog w komedii...*, s. 11; A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminarium)*. Wrocław 1985, s. 84—98.

¹⁴ Por. J. Mukałowśki: *O dialogu scenicznym*. W: J. Mukałowśki: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Warszawa 1970, s. 224.

¹⁵ Por. J. Mukałowśki: *Dialog a monolog*. W: J. Mukałowśki: *Wśród znaków i struktur...*, s. 185—222.

¹⁶ Por. T. Skubalanka: *Historyczna stylistyka...*, s. 400; M. Wojtak: *Dialog w komedii...*, s. 21.

¹⁷ Por. R. Górski: *Dramat ludowy XIX wieku*. Warszawa 1969, s. 5—6.

kiedy po raz pierwszy pojawił się chłop jako pierwszoplanowy bohater dramatyczny¹⁸. Stosowane wówczas przez takich pisarzy, jak Franciszek Bohomolec, Franciszek Dionizy Kniaźnin i Wojciech Bogusławski formy sceniczne (komedioopery, łączące dialogi z partiami wokalnymi i scenami tanecznymi) zaważyły na kształcie późniejszego dramatu ludowego, który nie potrafił wyzwolić się ze schematu wodewilu, stanowiącego rodzaj barwnego widowiska o bogatej oprawie folklorystycznej¹⁹. Dramaty ludowe pisane były przede wszystkim przez inteligentów, aktorów i ludzi związanych z teatrem, spoglądających na wieś z zewnątrz. Czołowi twórcy tego gatunku — Władysław Ludwik Anczyc, Aleksander Ładnowski, Jan Kanty Gregorowicz — opatrywali swoje utwory znamienym podtytułem: „obrazek ludowy ze śpiewami i tańcami” czy też „szkic dramatyczny ze śpiewkami”.

Cechą gatunkową dramatu ludowego w XIX wieku jest językowa opożyckość bohaterów ludowych oraz postaci reprezentujących warstwy wykształcone, wynikająca ze stosowania — w odniesieniu do tych pierwszych — stylizacji dialektalnej. Ma ona źródło już w oświeceniowych komediooperach, w których po raz pierwszy zostały wprowadzone elementy gwarowe jako istotne tworzywo dzieła literackiego. Ponieważ jednak w XVIII wieku utwory sceniczne wykorzystujące motywy ludowe przeznaczone były przede wszystkim dla warstw wykształconych, postulat realizmu został w nich ograniczony zasadą komunikatywności i rodzący się wówczas stereotyp gwary realizował wybiórczo tylko pewne cechy dialektalne²⁰. Podobnie twórcy dramatu ludowego w XIX wieku stylizowali wypowiedzi bohaterów chłopskich, wprowadzając nie autentyczną gwarę, ale jej utrwalony w literaturze obraz.

Na tym tle język bohaterów ludowych w sztukach śląskich prezentuje się jako typ swoisty, albowiem stylizacja dialektalna tutaj nie występuje. Programowe unikanie zarówno wpływów dialektu śląskiego, jak i wszelkich wyrazistych elementów gwarowych wiązało się z sytuacją polityczną i narodową na Śląsku w XIX wieku. W związku z atakami administracji pruskiej, której koronnym argumentem propagandowym przeciwko polskości Ślązaków był fakt, że nie mówili oni polszczyzną literacką, ale gwarą zawierającą też elementy języka niemieckiego²¹, nadrzędnym celem pisarzy tworzących

¹⁸ Tamże, s. 67.

¹⁹ Tamże, s. 31.

²⁰ Por. W. Taszycki: *Język ludowy w „Krakowiakach i Góralach” W. Bogusławskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 2, s. 419—429; M. Brzezina: *Język ludowy na oświeceniowej scenie (tło do „Krakowiaków i Górali”)*. „Język Polski” 1976, z. 5, s. 343—358; M. Wojtak: *Kilka uwag o stylu językowym „Krakowiaków i Górali” Wojciecha Bogusławskiego*. „Polonistyka” 1989, nr 10, s. 748—756. O stereotypie gwary w literaturze polskiej pisze szeroko J. Bartmiński: *O derywacji stylistycznej (na przykładzie poetyckiego interdialektu folkloru i „gwy” w literaturze)*. W: *Z zagadnień języka artystycznego*. Red. J. Bubak i A. Wilkoń. Kraków 1977, s. 87—109.

²¹ Propaganda pruska odmawiała mowie Ślązaków statusu dialektu języka polskiego i określała ją prejaratywnym terminem „wasserpolnisch”. Por. S. Rospond: *Dzieje polszczyzny śląskiej*. Katowice 1959, s. 339.

w okresie wzmózonej akcji germanizacyjnej stało się udowodnienie zaborcy, że Ślązacy potrafią mówić polszczyzną nieskażoną wpływami dialektu i mogą być zrozumieni przez wszystkich Polaków. Dramaty przeznaczone dla ludu śląskiego, zagrożonego wynarodowieniem, zawierają olbrzymi ładunek dydaktyzmu, wyrażający się w piętnowaniu i ośmieszaniu pewnych zachowań (szczególnie związanych z wyrzekaniem się polskości na rzecz niemieczyny), a także w ukazywaniu wzorcowego języka, do opanowania którego wszyscy Ślązacy powinni dążyć.

Język, jakim posługują się bohaterowie ludowi w śląskich dramatach, jest efektem stylizacji, ponieważ nie ma odpowiednika w realnej rzeczywistości i zawiera elementy różnych stylów funkcjonalnych polszczyzny²². W pracach zajmujących się językiem dramatów zwraca się szczególną uwagę na relacje pomiędzy dialogiem literackim a potoczną komunikacją²³. W wypadku śląskich sztuk sytuacja jest skomplikowana, ponieważ jedyną odmianą mówioną języka, którą posługiwali się ich autorzy, była gwara. Na tle stosunków językowych w Polsce w drugiej połowie XIX wieku Śląsk jest regionem specyficznym, gdyż potoczna odmiana polszczyzny ogólnej nie została tutaj wyodrębniona²⁴. Alina Kowalska zwraca uwagę, że opozycja **język mówiony** — **język polskich utworów drukowanych** równała się na Górnym Śląsku w tym okresie opozycji **gwara** — **ogólnopolski język literacki**²⁵. W związku z tym można przypuszczać, że potoczna odmiana polszczyzny ogólnej znana była śląskim dramatopisarzom jedynie z dialogów literackich, które są już odpowiednio wystylizowanymi i uporządkowanymi obrazami potocznej komunikacji²⁶.

Poszukując wzorca stylizacyjnego dla sztuk śląskich²⁷, należy przede wszystkim skonfrontować je z utworami tego samego gatunku, czyli z dramataми ludowymi powstałymi w Galicji i Królestwie Polskim, które były bardzo popularne na Śląsku. Jak już wspomniałam, cechą gatunkową tych utworów była stylizacja dialektalna, stosowana w celu podkreślenia autentyzmu występujących w nich postaci chłopskich. Pisarze śląscy, odrzucając najbardziej

²² Por. S. Dubisz: *O stylizacji językowej*. W: „Język Artystyczny”. T. 10. Red. E. Ostaszewska i E. Sławkowska. Katowice 1996, s. 11—22; S. Dubisz: „*Stylizacja językowa*” — *próba definicji*. „Prace Filologiczne” 1979, s. 191—216.

²³ Por. M. Wojtak: *Dialog w komedii...*, s. 21; M. Wojtak: *O języku i stylu* „*Wesela*” Stanisława Wyspiańskiego. Lublin 1988; T. Skubalanka: *Styl językowy komedii Aleksandra Fredry*. „Pamiętnik Literacki” 1977, R. 68, z. 2.

²⁴ Por. A. Kowalska: *Zróżnicowanie socjalne polszczyzny górnośląskiej w drugiej połowie XIX wieku*. W: „Socjolingwistyka”. Cz. 4. Red. W. Lubaś. Katowice 1982, s. 141—151.

²⁵ Tamże, s. 143.

²⁶ A. Wilkoń: *Język mówiony a pisany*. W: „Socjolingwistyka”. Cz. 4. Red. W. Lubaś. Katowice 1982, s. 19—32.

²⁷ Istotnym problemem w badaniach nad stylizacją językową jest ustalenie relacji pomiędzy wzorcem a tekstem stylizowanym. Por. H. Kurkowska, S. Skorupka: *Stylistyka polska*. Zarys. Warszawa 1959, s. 319—325; A. Bereza: *Problemy teorii stylizacji w satyrze*. Wrocław 1966, s. 34; A. Wilkoń: *O stylizacji językowej w literaturze*. „Ruch Literacki”. 1974, R. 15, z. 6, s. 363—370.

wyraziste cechy dialektalne, czerpali z nich pewne środki charakteryzujące mowę chłopską. Stylizacja wypowiedzi bohaterów ludowych w badanych utworach prowadzi do zachwiania opozycji **język ogólny — gwary ludowe**²⁸ i stworzenia pewnej kategorii stylistycznej, którą można by określić jako interdialektalna polszczyzna o charakterze ludowym, nacechowana przez nieliczne elementy fleksyjne, słowotwórcze i leksykalne typowe dla mowy ludu, ale nie związane z żadnym konkretnym dialektem (czy też mogące wystąpić w każdym dialekcie). Celem moim jest przedstawienie mechanizmów tej stylizacji oraz interferencji gwary śląskiej, podtrzymujących więź między nadawcą a regionalnym odbiorcą.

Innym istotnym problemem w opisie języka śląskich utworów scenicznych jest indywidualizacja mowy bohaterów, polegająca na zastosowaniu różnych odmian stylowych. Wziąwszy pod uwagę cały zebrany materiał, zarysowują się w nim trzy płaszczyzny podziału bohaterów, wpływające na mniej lub więcej wyraziste różnice językowe: 1) przynależność etniczna; 2) stosunek postaci do tradycji, religii i języka polskiego; 3) przynależność społeczna. W związku z pierwszym kryterium wśród bohaterów badanych tekstów można wyróżnić trzy grupy etniczne: Ślązaków, Niemców i Żydów. Na tle wypowiedzi wszystkich postaci najbardziej wyraziście zaznacza się odrębność językowa trzeciej grupy, ponieważ śląscy dramatopisarze stosują stylizację realistyczną, oddającą najbardziej typowe cechy języka Żydów mówiących po polsku. Dziwić natomiast może fakt, że prawie w ogóle nie wyodrębniają mowy Niemców. Karol Miarka bardzo często wprowadza postaci Niemców do swoich utworów, ale mówią oni takim samym językiem jak Ślązacy. Piotr Kołodziej w jednym dramacie dobitnie wystylizował wypowiedzi Niemca zarządcy²⁹, ale w kilku innych utworach, w których bohaterowie niemieccy nie odgrywają zbyt ważnej roli, nie zaznaczył ich odrębności językowej. Wyraźne zróżnicowanie zarysowuje się natomiast w kilku utworach wśród bohaterów Ślązaków. Wynika ono z ich stosunku do narodowej tradycji, religii i języka ojczystego. Postaci kultywujące te wartości posługują się polszczyzną, natomiast śląscy renegaci, ulegający niemieckim wzorcom zachowania i uznający wyższość języka niemieckiego nad ojczystą mową, wyraźnie potępiani przez

²⁸ Taka opozycja jest podstawą wszelkich klasyfikacji odmian polszczyzny, przy czym różne były człony tej opozycji nazywane: wg Klemensiewicza **język ogólny — język regionalny** (Z. Klemensiewicz: *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny*. Warszawa 1953), wg Urbańczyka **język ogólnonarodowy — gwary** (S. Urbańczyk: *Rozwój języka narodowego. Pojęcia i terminologia*. W: *Z dziejów powstawania języków narodowych*. Warszawa 1956, s. 9—36), wg Furdala **język literacki — dialekty ludowe** (A. Furdal: *Klasyfikacja odmian współczesnego języka polskiego*. Wrocław 1973), wg Skubalanki **ogólnopolski styl mówiony — nieogólnopolski styl mówiony**, a trzecim członem tego podziału jest **ogólnopolski styl pisany** (T. Skubalanek: *Historyczna stylistyka...*, s. 17), wg Pisarka **odmiana ogólna, kulturalna — odmiany terytorialne** (*Encyklopedia wiedzy o języku polskim*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1978, s. 407—408), wg Wilkonia **język ogólny — gwary ludowe** (A. Wilkoń: *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*. Katowice 1987).

²⁹ P. Kołodziej: *Obieźsasi. Obrazek ludowy ze śpiewami w 4 aktach*. Bytom 1895.

autorów, mówią językiem zniekształconym, nie zawsze zrozumiałym, będącym karykaturalną mieszaniną polszczyzny z językiem niemieckim. Mamy tutaj do czynienia ze stylizacją deformującą o wyraźnej funkcji dydaktycznej i ludycznej.

Najslabiej zarysowuje się w śląskich dramatach socjalne zróżnicowanie języka postaci. Oczywiście, najliczniej są w tych tekstach reprezentowani bohaterowie ludowi (chłopi, robotnicy, parobcy, służący), ale sporadycznie występują też postaci o pewnej pozycji społecznej i wykształceniu (urzędnicy, lekarze, księża, studenci, zupełnie wyjątkowo polscy mieszczaństwo i szlachta). W niewielu sztukach zauważa się dążność do zaznaczania różnic między wypowiedziami bohaterów reprezentujących odmienne środowiska. Wynika to w dużej mierze z faktu, że pisarze śląscy nie znali polszczyzny warstw wykształconych, ponieważ językiem mówionym kształtującej się dopiero inteligencji śląskiej była gwara³⁰, a językiem oficjalnych kontaktów — niemiecki. Zróżnicowanie socjalne nie mogło być w badanych utworach tak wyraziste, jak w sztukach ludowych W. L. Anczyca i innych tekstach dialektyzowanych, w których bohaterowie wykształceni w opozycji do postaci chłopskich posługują się polszczyzną literacką. W dramatach śląskich mowa bohaterów ludowych nie jest tak wyraźnie nacechowana dialektalnie, toteż wypowiedzi postaci wykształconych nie kontrastują z nią jednoznacznie. Odrębności, wynikające przede wszystkim z odmiennych zachowań językowych, dotyczą prawie wyłącznie konstrukcji grzecznościowych i zwrotów adresatywnych, nie obejmują natomiast głębszych struktur. Poza tym repliki bohaterów wyżej postawionych w hierarchii społecznej nie są wolne od wpływów gwarowych. Ponieważ socjalne zróżnicowanie wypowiedzi bohaterów jest w śląskich sztukach minimalne, problem ten nie zostanie w niniejszej pracy uwzględniony.

W związku z przedstawionymi ustaleniami, wynikającymi z różnorodności zabiegów stylizacyjnych występujących w śląskich sztukach, pewne problemy będą wymagały oddzielnego opracowania. Najistotniejsze w analizie zebranego materiału wydają się dwa zagadnienia:

1) w jaki sposób są realizowane struktury wynikające z przynależności gatunkowej badanych tekstów (konstrukcje dialogowe, monologi i piosenki),

2) jaki typ (czy może stereotyp) języka ludowego utrwalili śląscy dramatopisarze, kształtując wypowiedzi bohaterów ludowych; na czym polega ludowość oraz ponadregionalność tego języka.

Opis właściwości zaliczanych do językowej struktury gatunku poszerzony zostanie o analizę imion i nazwisk bohaterów, związanych wyraźnie z warstwą ideowo-dydaktyczną śląskich dramatów i odwołujących się często do konwencji literackiej. Oprócz charakterystyki mowy bohaterów ludowych zostaną

³⁰ Por. A. Kowalska: *Zróżnicowanie socjalne...*, s. 143.

omówione mechanizmy deformującej stylizacji wypowiedzi zniemczonych Ślązaków. Nie zostanie natomiast uwzględniona w niniejszej pracy realistyczna stylizacja mowy bohaterów żydowskich, ponieważ problem ten był już przedmiotem oddzielnej publikacji³¹.

³¹ Zob. M. Siuciak: *Stylizacja wypowiedzi żydowskich w sztukach najpopularniejszych śląskich dramatopisarzy z drugiej połowy XIX wieku*. W: „Prace Językoznawcze”. T. 22: *Studia historycznojęzykowe*. Red. A. Kowalska. Katowice 1994, s. 122—135.

2 Rozdział

Imiona i nazwiska bohaterów śląskich sztuk

Istotnym problemem w opisie języka śląskich dramatów jest nazewnictwo osobowe, które w dużej mierze odzwierciedla dydaktyczny charakter tych utworów. Imiona i nazwiska postaci, umieszczone w tekście dramatu zawsze na początku, zazwyczaj wraz z informacją o zawodzie, stanowisku i sytuacji rodzinnej bohatera, pełnią bardzo ważną funkcję poznawczą, wprowadzając czytelnika w świat przedstawiony w utworze. Oczywiście w innej sytuacji jest widz teatralny, który poznaje postaci dopiero w toku akcji, w działaniu, a z ich imionami i nazwiskami zaznajamia się na skutek bezpośrednich zwrotów, konstrukcji wołaczowych, stosowanych przez postaci sceniczne względem siebie. Dla czytelnika informacje przekazane w wykazie osób są niezwykle istotne, bo często ukierunkowują jego oczekiwania względem charakteru i zachowania bohaterów, szczególnie wówczas, gdy mamy do czynienia z nazwiskami znaczącymi¹.

W wielu śląskich sztukach występują postaci o różnorodnych zawodach, charakterach, przynależności społecznej i narodowej. Ta ostatnia znajduje wyrazne odbicie w nazwiskach. Niemcy nazywani są typowo: *Lehman* (fabrykant) (M.Dzw.), *Rombaum* (zarządcza) (M.Błog.), *Reichert* (adwokat) (K.Pocz.), *Hiler* (zarządcza) (K.Obież.), *Kraisner* (agent) (K.Obież.), *Birnbaum* (ogrodnik) (K.Obież.), *Horn* (dozórca) (K.Gór.), *Greinert* (inspektor) (K.Gór.), *Weinert* (sztygar) (K.Gór.), *Jorg* (agent) (K.Niecz.). Parobcy niemieccy mają imiona odzwierciedlające ich narodowość: *Kurt*, *Fritz* (K.Obież.). Bohaterowie

¹ Por. S. Reczek: *O nazwiskach bohaterów komedii polskiej XVIII wieku*. „Pamiętnik Literacki” 1953, T. 44, z. 3-4, s. 217-237.

żydowscy są najczęściej nosicielami — zgodnie z utrwalonym w literaturze polskiej stereotypem — jednego z dwóch imion: *Mosiek* albo *Icek*, a także są przedstawicielami typowych dla tej narodowości zawodów: *Mosiek* (kupiec handlujący końmi) (M.Mos.), *Mosiek* (handlarz) (K.Pij.), *Icek* (karczmarski miejscowy) (L.Los.), *Icek Laib* (karczmarski) (M.Sąs.). O ile Niemcy są w śląskich dramatach określani tylko nazwiskiem, o tyle w odniesieniu do Żydów częściej pisarze stosują samo imię, które pełni dostateczną funkcję charakteryzującą, sporadycznie dookreślane nazwiskiem znamionującym: *Icek Szacher*² (karczmarski i handlarz koni) (L.Praw.), *Icek Szwindelmann*³ (K.Pocz.). Wśród bohaterów żydowskich występują też nienacechowane postaci: *Mojżesz Danziger* (żyd z Nyssy) (M.Kul.), *Szajme* (syn Mośka) (M.Mos.), *Herszla* (żyd) (K.Wal.), *Jefka* (żona Icka) (M.Sąs.).

Śląskie sztuki to w przeważającej mierze dramaty ludowe osadzone w rodzimych realiach, ale Karol Miarka i Piotr Kołodziej w kilku utworach wprowadzają zupełnie egzotyczne na Górnym Śląsku, przejęte niewątpliwie z literatury, postaci reprezentujące polskie środowisko szlacheckie. Zostały one wyodrębnione odpowiednimi nazwiskami: *Emma Porytyńska* (hrabina)⁴, *Bolesław Porytyński* (jej syn) (M.Błog.), *Pan Dębski* (dziedzic) (M.Żuaw.), *Antoni Nowiński* (właściciel folwarku), *Grzegorz Lubomirski* (wuj Nowińskiego) (K.Piln.). Bohaterowie wykształceni są — w opozycji do postaci ludowych — nosicielami nazwisk o szlacheckim lub mieszczańskim rodowodzie: *Malinowski* (kapitalista) (K.Pocz.), *Oparzelski* (młody dorobkiewicz) (M.Mos.), *Serafin Boryszewski* (urzędnik), *Jerzy Miłowicz* (przyjaciel Boryszewskiego) (B.Chorz.), *Julian Piastowicz* (doktor medycyny) (K.Jan.), *Józef Kamieński* (akademik) (K.Czar.).

W związku z tym, że większość śląskich dramatów rozgrywa się w środowisku wiejskim, postaci w nich występujące to przede wszystkim chłopcy — gospodarze wraz z rodzinami, parobcy, służący, czasami robotnicy, rzemieślnicy, wójtowie i urzędnicy gminni, żołnierze armii pruskiej oraz austriackiej, księża, pielgrzymi, żebracy. Przywołując repliki osób scenicznych, pisarze posługują się najczęściej imionami, a nazwiska podają jedynie we wstępnym wykazie postaci. Nazwiska bohaterów ludowych są zazwyczaj typowe, ale zdarzają się też zakorzenione w polskiej tradycji komediowej nazwiska znaczące⁵. Urzędnicy, wójtowie, wykonawcy różnych zawodów bardzo często nie zostają nazwani, a ich wypowiedzi przywoływane są jedynie przez nazwy urzędów i profesji, które reprezentują.

² *Szacher* to wyraz motywowany czasownikiem *szachrować* 'oszukiwać, kombinować, wyłudzać'.

³ *Szwindelmann* to formacja złożona z członu *szwindel* 'oszustwo' i *mann* 'człowiek'.

⁴ W tym wypadku wyraźne nacechowanie socjalne wnosi także imię.

⁵ Por. S. Reczek: *O nazwiskach bohaterów...*, s. 219; J. Węgiel: *Język komediopisarzy Oświecenia*. Warszawa — Poznań 1973, s. 50—55; C. Kosyl: *Forma i funkcja nazw własnych*. Lublin 1983.

We wstępnym wykazie osób pisarze najczęściej podają tylko imiona bohaterów oraz informacje o ich relacjach rodzinnych. Nazwiskami są zazwyczaj obdarzeni gospodarze — ojcowie rodziny, natomiast ich żony, dzieci, matki, parobcy i służący nazywani są tylko imieniem. W odniesieniu do kobiet pisarze stosują czasem nazwiska charakteryzujące, albo w przypadku wdów — formacje dzierżawcze utworzone od imion mężów: *Wojciechowa* (K.Bog), *Jakóbowa* (K.Gór.), *Marcinowa* (B.Chorz.). Załedwie w kilku wypadkach kobiety są określane w wykazie osób imieniem i nazwiskiem. Nie tylko repliki w tekście pobocznym przywoływane są jedynie za pomocą imion, ale także bezpośrednie zwroty postaci scenicznych wchodzące w skład tekstu głównego. Widzowie teatralni, nie znający wykazu osób, często nie mieli więc możliwości poznania nazwisk bohaterów. Dosyć wyraziście natomiast zarysowują się we wzajemnych zwrotach postaci relacje rodzinne. Konstrukcje tego typu będą omówione w rozdziale poświęconym strukturom dialogowym.

Przeglądając wykazy osób śląskich dramatów, można wyróżnić kilka kategorii nazewniczych (podziały te ilustruje tabela).

Kategorie nazewnicze osób występujących w śląskich dramatach

POSTACI CHARAKTERYSTYCZNE (NAZWISKA ZNACZĄCE)	POSTACI OBDARZONE NAZWISKIEM NIENACECHOWANYM	POSTACI OKREŚLANE NAZWĄ ZAWODU, URZĘDU, STANOWISKA
1	2	3
<i>Magdalena Trzepaczka</i> (komornica) M.Sąs	<i>Jędrzej Władarz</i> (młynarz) M.Kul.	<i>Wójt z Urbanowic</i> M.Kul.
<i>Smyczek (skrzypek)</i> M.Staw.	<i>Józef Sprawnik (sierota, wychowaniec Włodarzy)</i> M.Kul.	<i>Ławnik z Urbanowic</i> M.Kul.
<i>Worek (kupczyk)</i> M.Staw.	<i>Wojciech Styrkała (siedlak)</i> M.Kul.	<i>Podporucznik pruski</i> M.Sąs.
<i>Sądek (markier handlu winą)</i> M.Staw.	<i>Jędrzej Ściogół (wieśniak austriacki)</i> M.Sąs.	<i>Królewicz pruski</i> M.Sąs.
<i>Marcin Skórnik (mistrz szewski)</i> L.Dob.	<i>Jerzy Macura (urlopnik austriacki)</i> M.Sąs.	<i>Dozorca więzienia</i> M.Sąs.
<i>Stach Zaboboński (parobek służebny)</i> L.Dob.	<i>Jan Wacławik (krawiec)</i> M.Sąs.	<i>Major</i> M.Staw.
<i>Pan Adwokatski</i> L.Dob.	<i>Paweł Ćmala (urlopnik pruski)</i> M.Sąs.	<i>Kapitan</i> M.Staw.
<i>Pan Sekretarski</i> L.Dob.	<i>Michał Pogoda (wieśniak pruski)</i> M.Sąs.	<i>Lekarz wojskowy</i> M.Staw.
<i>Pan Poselski</i> L.Dob.	<i>Wacław Początek (chałupnik)</i> M.Łóg.	<i>Trębacz</i> M.Staw.
<i>Pan Odrzyskowski (komisarz policyjny)</i> L.Dob.	<i>Paulina Ząbek (szwaczka)</i> M.Staw.	<i>Żandarm</i> M.Staw., K.Obież.

1	2	3
<i>Kuba Rozsądek (wójt gminy)</i> L.Praw.	<i>Marysia Lipa (wdowa)</i> M.Żuaw.	<i>Sługa sądowy</i> M.Żuaw.
<i>Maciek Dorada (włościanin)</i> L.Praw.	<i>Jan Czarniecki</i> M.Żuaw.	<i>Żebrak</i> M.Dzw.
<i>Wojtek Słuchalski (sługa gminny)</i> L.Praw.	<i>Kasper Sergowski (kat)</i> L.Dob.	<i>Egzekutor</i> S.Tan.
<i>Bartek Porwicky (wyrobnik)</i> L.Praw.	<i>Antek Grzebło (młody zagrodnik i bednarz)</i> S.Tan	<i>Cygan</i> S.Tan.
<i>Kazimierz Pokora (zamożny gospodarz)</i> S.Tan.	<i>Stanisław Pakuła (wycuźnik)</i> K.Pij.	<i>Cyganka</i> K.Pij, K.Gn.
<i>Franc Pyszny</i> S.Tan	<i>Wojciech Trębalski (gospodarz)</i> K.Gn.	<i>Karczmarz</i> K.Pij
<i>Szymon Prawda (sołtys)</i> K.Wyc.	<i>Jan Grzebliński (gospodarz)</i> K.Gn	<i>Ziandarm</i> K.Pij
<i>Medycyna (doktor)</i> K.Wyc.	<i>Andrzej Stachoń (młynarz)</i> K.Pocz.	<i>Listonosz</i> K.Gn., K.Pocz., K.Obież.
<i>Johan Obłeciświat</i> K.Bog	<i>Walenty Budzik</i> K.Sąs	<i>Policjant</i> K.Gn., K.Mac., K.Jan
<i>Tadeusz Podchlebek</i> K.Bog.	<i>Stanisław Brona</i> K.Sąs.	<i>Sędzia</i> K.Sąs.
<i>Maciej Prostack (parobek)</i> K.Bog.	<i>Szymon Białas (ławnik)</i> K.Sąs.	<i>Sekretarz</i> K.Sąs
<i>Szymon Podlec</i> K.Pocz	<i>Franciszek Gawel (ławnik)</i> K.Sąs.	<i>Aptekarz</i> K.Jan
<i>Pisarski (sekretnarz)</i> K.Pocz.	<i>Wojciech Rogalski (kołodziej)</i> K.Obież.	<i>Burmistrz</i> K.Jan
<i>Gryziopiórko (pokątny pisarz)</i> K.Sąs.	<i>Paweł Krzemyk (gospodarz)</i> K.Mac.	<i>Komisarz</i> K.Wal
<i>Wacław Poważny (wójt)</i> K.Sąs.	<i>Jacek Ozimina (sąsiad Pawła)</i> K.Mac.	<i>Pielgrzym</i> B.Chorz.
<i>Śliwińska (handlarka owoców)</i> K.Mac.	<i>Michał Grządziel (wójt gminy)</i> K.Czar.	
<i>Stanisław Melodya (organista)</i> K.Czar.	<i>Katarzyna Stachowska (gospodyni)</i> K.Pych.	
<i>Walenty Dratwa (szewc)</i> K.Łak.	<i>Szymon Breguła (gospodarz)</i> K.Pych.	
<i>Franz Nierobiś (włóczęga)</i> K.Łak.	<i>Jakub Ciolak (robotnik)</i> K.Niecz.	
<i>Przychlebek (nadgórnika)</i> K. Gór.	<i>Anastazy Piechowa (wdowa)</i> K.Niecz.	

1	2	3
<i>Kręcipięta (agent) K.Gór.</i>	<i>Franciszek Krzemyk (gospodarz) K.Niecz.</i>	
<i>Gembalska (handlarka) K.Wal.</i>	<i>Michał Pakuła (robotnik) K.Niecz.</i>	
<i>Pyskalska (handlarka) K.Wal.</i>	<i>Wawrzyniec Pogoda (soltys) K.Obież.</i>	
<i>Dudlicki (organista) B.Chorz.</i>	<i>Stanisław Zagroda (soltys) K.Bog.</i>	
<i>Jan Gryzmala (pisarz pokątny) B.Chorz.</i>	<i>Antoni Kmiotek K.Pocz.</i>	
<i>Palibrzuch (soltys) Ś.Sok.</i>	<i>Wojciech Drzymala (gospodarz) B.Chorz.</i>	
<i>Szczypa (policjant) Ś.Sok.</i>	<i>Bańka (pisarczyk) M.Staw.</i>	
<i>Wyżyrała (gospodarz) Ś.Sok.</i>	<i>Dynda (feldfebel) M.Staw.</i>	
<i>Skakawski, Biegoń, Wesoly (sokoli) Ś.Sok.</i>	<i>Dolega (wieśniak) M.Żuaw.</i>	
	<i>Gałka (handlarz) M.Dzw.</i>	
	<i>Prokop (soltys) K.Pij.</i>	
	<i>Twardowski (dozorca więzienia) K.Sąs.</i>	
	<i>Wiśniowski (radzca sierót) K.Mac.</i>	
	<i>Zarembski (nadleśniczy) K.Mac.</i>	
	<i>Rzegota (mieszczanin) K.Jan.</i>	
	<i>Lisicki (krawiec) K.Jan.</i>	
	<i>Duda (robotnik) K.Jan.</i>	
	<i>Chlebowska (handlarka) K.Jan.</i>	
	<i>Brzoska (obywatel) K.Łak.</i>	
	<i>Drzyzga (opiekun społ.) K.Łak.</i>	
	<i>Mrugalino (wieśniaczka) K.Wal.</i>	

1	2	3
	<i>Grześkowiak (robotnik)</i> K.Wal.	
	<i>Bartyłło (soltys)</i> B.Chorz.	
	<i>Pięta (policyant)</i> B.Chorz.	
	<i>Białynoga, Kowol, Siekiera,</i> (sokoli) Ś.Sok.	
	<i>Kwasibrodowa (gospodyni)</i> Ś.Sok.	

Nazwiska bohaterów chłopskich są w śląskich sztukach zazwyczaj typowe, ale spotykamy też formacje zakończone na *-ski*, mające inne odniesienie kulturowe. Wobec faktu, że na Śląsku tego typu nazwiska występowały rzadko⁶, można założyć, że dramatopisarze ślascy stosując takie formy, odwoływali się raczej do polskiej tradycji dramatycznej niż do obserwacji pozaliterackich. Charakterystyczne jest to, że nie są to nigdy postaci pierwszoplanowe. Główni bohaterowie są obdarzeni autentycznymi nazwiskami śląskimi⁷. Stanisław Rospond zauważył, że na Śląsku przeważa typ nazwisk odapelatywnych, a także odimiennych. Często są to formacje prymarne⁸ (w badanych utworach: *Bańka, Brona, Budzik, Drzyzga* (dialekt.), *Duda, Galka, Gawel, Grządziel, Kmiotek, Kowol, Krzemik, Lipa, Ozimina, Pięta, Początek, Pogoda, Siekiera, Zagroda, Ząbek*, albo sekundarne, w których najbardziej produktywnymi w tym regionie sufiksami są⁹: *-ik, -ak, -arz, -as, -oń, -ala* (w badanym materiale: *Wacławik, Ciolak, Grześkowiak, Władacz, Białas, Biegoń, Stachoń, Ścigoń, Ćmala, Styrkala*).

Obok nazwisk neutralnych występują w omawianych tekstach nazwiska znaczące, niezwykle popularne w komediach oświeceniowych, stosowane także w humoreskach i farsach pozytywistycznych¹⁰. Nawiązując pośrednio do tej tradycji, ślascy dramatopisarze sięgają po środki wykorzystywane powszechnie w dramacie ludowym. Formy tego typu są zróżnicowane pod względem budowy. Przeważają nazwy apelatywne prymarne: *Smyczek, Worek, Sądek, Rozsądek, Pokora, Pyszny, Prostak, Medycyna, Obłeciświat, Podchlebek, Przychlebek, Podlec, Gryzipiórko, Poważny, Melodya, Dratwa, Nierobiś, Gryz-*

⁶ Por. S. Rospond: *Słownik nazwisk śląskich*. Cz. 1: A-F. Wrocław 1967, s. 27.

⁷ Część z nich można było skonfrontować ze *Słownikiem nazwisk śląskich*, który obejmuje hasła do litery k. Potwierdzenia w *Słowniku* nie znalazły tylko takie nazwiska, jak *Bartyłło, Białynoga, Grzebło*, por. S. Rospond: *Słownik...*, Cz. 2: G-K. Wrocław 1973).

⁸ Zob. tamże, cz. 1, s. 15.

⁹ Zob. tamże oraz S. Rospond: *Nazwiska Ślązaków*. Opole 1960, s. 66—92.

¹⁰ Por. K. Górski: *Onomastyka w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Zarys problematyki*. „Pamiętnik Literacki” 1963, R. 54, z. 1—2, s. 401—416.

mała, Szczypa. Rzadziej nazwiska znaczące są w śląskich dramatach tworzone za pomocą formantów *-ski, -cki*, będących wraz z sufiksami *-owicz, -ewicz*, podstawowymi przyrostkami formotwórczymi nazwisk charakteryzujących w komediach oświeceniowych¹¹. Formant *-ski* jest szczególnie produktywny w dramatach J. Ligonii (*Zaboboński, Adwokatski, Sekretarski, Poselski, Odrzyskórski, Słuchalski*), natomiast w pozostałych utworach nazwiska charakteryzujące zakończone na *-ski, -cki* występują sporadycznie (*Pisarski, Dudlicki*), częściej w wariacie żeńskim (*Śliwińska, Gembalska, Pyskalska*).

Funkcjonowanie nazwisk znaczących jest zróżnicowane. Niektóre wnoszą charakterystykę postaci od momentu pojawienia się w utworze¹², inne natomiast konkretyzują się dopiero w kontekście. Do nazw pierwszego typu należą przede wszystkim te, które są związane z zawodem lub urzędem: *Smyczek (skrzypek), Worek (kupczyk), Sądek*¹³ (*markier wina, Adwokatski, Sekretarski, Poselski, Pisarski (sekretnarz), Słuchalski (sługa gminny), Śliwińska (handlarka owoców), Medycyna (doktor), Dudlicki (organista), Melodya (organista), Dratwa (szewc), Skórnik (mistrz szewski)*). Oczekiwania czytelnika (lub widza) względem postaci ukierunkowują także nazwiska określające cechy charakteru: *Zaboboński (parobek służebny), Odrzyskórski (komisarz policyjny), Rozsądek (wójt gminy), Poważny (wójt), Prostak (parobek)*; czasem w utworze nazwiska zestawione są na zasadzie kontrastu, odzwierciedlającej przeciwstawne charaktery (*Kazimierz Pokora — Franc Pyszny*), lub też osoby obdarzone tymi samymi cechami mają nazwiska pokrewne: *Gembalska — Pyskalska (przekupki)*. Niejednokrotnie kontrastowo zestawione nazwiska znaczące odnoszą się do wyglądu bohaterów, dookreślonego w didaskaliach, np. *Palibrzuch (z wielkim brzuchem i łysiną) — Szczypa (cienki, wysoki, w obdartym mundurze policjanta)* (Ś.Sok.). Wiele nazw wnosi nacechowanie ekspresywne, przy czym prawie zawsze mają one charakter przezwiskowy: *Nierobiś (włóczęga), Gryziopórko (pokątny pisarz), Gryzmala (pisarz pokątny), Podchlebek, Przychlebek, Kręcipięta, Wyżyrala, Trzepaczka, Obleciświat, Podlec*. Obok tego typu nazw nasuwających jednoznaczne skojarzenia występują w badanych utworach nazwiska nabierające znaczenia w konfrontacji z konstrukcją bohatera w tekście¹⁴. Na przykład miano *Porwicki* staje się znaczące dopiero w toku akcji, kiedy się dowiadujemy, że bohater ukradł (porwał) konia. Podobnie nazwisko *Dorada* nabiera znaczenia w scenie, w której osoba nim obdarzona doradza głównemu bohaterowi, jak ma postępować.

¹¹ Por. J. Węgiel: *Język komediopisarzy...*, s. 55.

¹² Na takiej zasadzie funkcjonowały nazwiska charakteryzujące w komediach oświeceniowych. Por. S. Reczek: *O nazwiskach bohaterów...*, s. 221—236; J. Węgiel: *Język komediopisarzy...*, s. 50.

¹³ Leksem *sądek* oznaczał 'naczynie, garnek, dzbanek'.

¹⁴ Na dużą rolę kontekstu w funkcjonowaniu nazwisk znaczących zwraca uwagę A. Wilkoń: *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, s. 90.

Imiona żon i córek śląskich gospodarzy są w badanych utworach zawsze głęboko zakorzenione w polskiej tradycji. Częściej stosują pisarze formy pełne, metrykalne: *Katarzyna* (M.Kul., L.Los., K.Bog.), *Barbara* (M.Dzw., K.Pocz., B.Chorz.), *Jadwiga* (M.Sąs., L.Los., L.Dob.), *Magdalena* (M.Sąs., M.Błog., K.Łak., K.Czar.), *Marya* (M.Błog.), *Teresa* (M.Sąs.), *Franciszka* (M.Żuaw.), *Anna* (M.Dzw.), *Agnieszka* (L.Los., K.Obież.), *Bronisława* (M.Żuaw., K.Gór.), *Małgorzata* (K.Gór., K.Sąs.), *Marta* (K.Obież.), *Julianna* (K.Gór.), *Zuzanna* (K.Piln.), *Józefa* (K.Obież.), *Agata* (L.Los., K.Pij., S.Tan.). W odniesieniu do bohaterki ludowych takie nazywanie wydaje się sztuczne, ponieważ powszechnie wiadomo, że w mowie chłopskiej typowe jest zdrabnianie i spieszczenie imion¹⁵. Tylko w kilku wypadkach żony gospodarzy, częściej córki i służące określane są tego typu formacjami: *Kasia* (K.Obież., K.Wyc., B.Chorz.), *Zosia* (K.Wyc., B.Chorz.), *Marysia* (M.Żuaw., K.Gór., K.Gn., S.Tan., Ś.Sok.), *Basia* (B.Chorz.), *Jagusia* (K.Mac.), *Jadwisia* (K.Mac.), *Hanka* (M.Kul., M.Błog., K.Pych., K.Gór.), *Zuzka* (K.Łak.), *Marynka* (L.Dob., K.Czar., K.Chorz.), *Franka* (K.Niecz.), *Helenka* (K.Bog.). W kilku sztukach Kołodzieja występują bohaterki o imionach z wyraźnie obcym rodowodem: *Filomena* (*handlarka masła*) (K.Mac.), *Filomina* (*żona Jakuba Ciolaka*) (K.Niecz.), *Anastazyja* (K.Gn.), *Brygida* (*żona Wojciecha Rogalskiego*) (K.Obież.). W jednym dramacie zastosował pisarz z Siemianowic ziemczone imiona w odniesieniu do dziewcząt, których zachowanie jednoznacznie potępia: *Francla*, *Gustla*, *Hedwig* (*dziewczęta pracujące na kopalni*) (K.Gór.). Będąca w opozycji do nich bohaterka pozytywna została obdarzona imieniem rodzimym — *Bronisława* (K.Gór.). Postaci spoza środowiska wiejskiego, np. aktorki z miejskiego teatru, wyróżniają się niemieckimi imionami: *Greta*, *Frieda* (K.Pych.).

Imiona śląskich chłopów — gospodarzy i ich synów, a także służących, parobków, rzemieślników, żołnierzy — są zawsze ściśle związane z polską tradycją. Nazywając gospodarzy, ojców rodzin, często także dorosłych synów, pisarze posługują się formami pełnymi, kalendarzowymi: *Jędrzej* (M.Kul., M.Sąs.), *Jan* (M.Dzw., M.Sąs., K.Piln., B.Chorz.), *Kazimierz* (M.Dzw., S.Tan., B.Chorz.), *Józef* (M.Kul.), *Wojciech* (M.Kul., L.Los., K.Wyc., K.Gn.), *Wacław* (M.Kul., M.Błog.), *Franciszek* (K.Mac., K.Niecz.), *Stanisław* (M.Żuaw., L.Los., K.Pij.), *Antoni* (M.Żuaw., M.Błog.), *Michał* (K.Wyc., K.Czar.), *Maciej* (L.Los.), *Marcin* (L.Dob.), *Paweł* (S.Tan., B.Chorz.), *Szymon* (K.Pych., K.Gn.), *Jakub* (K.Niecz.), *Bartłomiej* (K.Wyc.), *Polikarp* (K.Wal.), *Pankracy* (K.Wal.). Bardzo rzadko stosują formy skrócone: *Stach* (M.Dzw., K.Gór.), *Łuka* (K.Mac.), *Kuba* (K.Sąs., K.Pych.). W odniesieniu do dzieci, służących, parobków, chłopców wiejskich, sporadycznie synów gospodarskich używają pisarze zdrobnień i spieszczeń: *Janek* (K.Wyc., K.Jan., K.Czar.), *Frank* (K.Gn.), *Antek* (L.Dob., S.Tan., B.Chorz.), *Walek* (K.Gór., K.Obież.),

¹⁵ Por. A. Zaręba: *Polskie imiona ludowe. Problematyka zagadnienia*. „Onomastica” 1957, R. 4, z. 1, s. 129–178.

Wicek (K.Pij.), *Tomek* (K.Pij.), *Jędrek* (K.Pij.), *Pietrek* (B.Chorz.), *Piotruś* (K.Mac.), *Szymuś* (K.Gór., K.Wal.), *Kubuś* (K.Wyc.), *Jacuś* (K.Sqs.), *Staś* (K.Bog., K.Łak.). Imiona o obcej proveniencji wnoszą zazwyczaj pejoratywne nacechowanie, ponieważ występują w śląskich sztukach niezwykle rzadko i tylko w odniesieniu do postaci potępianych przez autorów: *Filip* (M.Kul.), *Wilhelm* (*Wiluś*) (K.Czar.). Funkcjonują one często na zasadzie kontrastu z tradycyjnie polskimi imionami ich adwersarzy pozytywnych: *Filip* — *Józef* (M.Kul.), *Wilhelm* — *Janek* (K.Czar.). W kilku wypadkach występują imiona zniemczone, określające zawsze negatywnych bohaterów, którzy ulegli wpływom niemieckiego języka i obyczajowości: *Johann* (K.Bog., K.Obież.), *Franz* (K.Łak., S.Tan.).

Nazewnictwo osobowe w badanych dramatach jest jednoznacznie określone. Z jednej strony pisarze śląscy odwołują się do zasady realizmu, różnicując imiona i nazwiska bohaterów w zależności od przynależności narodowej i społecznej. Z drugiej strony wykorzystują konwencję komedii oświeceniowej i dramatu ludowego, polegającą na stosowaniu nazwisk znaczących. Ponadto nazywanie Ślązaków tradycyjnie polskimi nazwiskami i imionami pełniło w drugiej połowie XIX wieku niezwykle istotną funkcję dydaktyczną i stało się argumentem w walce z propagandą pruską.

Struktury typowe dla tekstów dramatycznych

Dialogi jako wyznaczniki gatunkowe utworów dramatycznych

Dramat jako tekst przeznaczony do realizacji scenicznej ma wpisaną w swoją strukturę konfrontację różnych postaci, przejawiającą się wieloma aktami komunikacji, będącymi odwzorowaniem rzeczywistości pozaliterackiej. Wielu badaczy zwracało uwagę na to, że dialog sceniczny nie jest prostym przeniesieniem do literatury dialogu potocznego, ale w dużej mierze się do niego odwołuje¹. Henryk Markiewicz wprowadził rozróżnienie: **dialog realny** (występujący w bezpośredniej, „ustnej” komunikacji) — **dialog fingowany** (stosowany w utworach literackich — tekstach dramatycznych i narracyjnych)². Analizując funkcjonowanie jednostek dialogowych w utworach dramatycznych, badacz ten stwierdził, że nawiązując mimetycznie do dialogu

¹ Por. J. Mukařovský: *O dialogu scenicznym*. W: J. Mukařovský: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Warszawa 1970, s. 225; J. L. Styan: *Partytura dramatu. 1. Dialog dramatyczny jest czymś więcej niż rozmową*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 209—250; M. Wojtak: „*Wesele*” Stanisława Wyspiańskiego jako tekst mówiony. W: *Z problemów poetyki historycznej*. Red. L. Ludworowski. Lublin 1984, s. 110; M. Wojtak: *Dialog w komedii polskiej na przykładzie wybranych utworów z XVII i XVIII wieku*. Lublin 1993, s. 21.

² H. Markiewicz: *Morfologia dialogu*. W: H. Markiewicz: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków—Wrocław 1984, s. 60—72.

realnego, dialog fingowany odznacza się większym zorganizowaniem wypowiedzi oraz pewnym nadmiarem informacyjnym, polegającym na wprowadzeniu informacji niepotrzebnych postaciom dramatycznym do porozumienia się, ale istotnych dla odbiorcy utworu w celu zrozumienia zachowań bohaterów³. Aleksander Wilkoń zwrócił uwagę, że dialogi w tekstach literackich to „odpowiednio wystylizowane i uporządkowane obrazy dialogowych postaci języka mówionego”⁴, wobec czego wysunął wniosek, że dialogi literackie są efektem stylizacji na język mówiony. Podobne stanowisko przyjmuje Maria Wojtak, która — opisując procesy stylizacyjne — bierze pod uwagę relacje między dialogiem komediowym a potoczną rozmową⁵.

Wzorcem dla dialogów scenicznych w śląskich sztukach była zarówno komunikacja pozaliteracka, jak i dialogi fingowane występujące w dramatach ludowych. Niewątpliwie pisarze śląscy odwoływali się do własnych doświadczeń językowych, ale konstruując dialogi postaci, cały czas byli poddani presji unikania tych właściwości swojej mowy, które były nacechowane dialektalnie. Eliminując intuicyjnie te elementy, niejednokrotnie pozbawiali wypowiedzi postaci także pewnych cech kolokwialnych, które nie miały podłoża gwarowego. Wzorowanie się na schematach komunikacyjnych dramatu ludowego wiązało się również z koniecznością odrzucenia wyrazistych wykładników stylizacji dialektalnej i wyabstrahowania w konfrontacji z własną mową najistotniejszych cech języka mówionego. Wobec braku prac opisujących XIX-wieczną polszczyznę potoczną, odwołuję się do współczesnych opracowań tej odmiany języka⁶. Już wstępne zestawienie zebranego materiału z tymi rozprawami wykazało, że dialogi w śląskich sztukach zawierają najistotniejsze elementy języka mówionego. Nie wprowadzam rozróżnienia **dialog** — **polilog**, ponieważ jednostki te różnią się jedynie liczbą rozmówców, nie mającą w zasadzie wpływu na strukturę tekstu. Polilog niezależnie od większej liczby uczestników realizuje zawsze ciąg połączeń dwustronnych⁷.

Dialogi fingowane (i polilogi) w tekstach dramatycznych są zorganizowane na wzór potocznych rozmów jako akty komunikacji⁸, charakteryzujące się

³ Tamże, s. 66—67.

⁴ A. Wilkoń: *Język mówiony a pisany*. W: „Socjolingwistyka”. Cz. 4. Red. W. Lubaś. Katowice 1982, s. 24.

⁵ Por. M. Wojtak: *Dialog w komedii...*, s. 15.

⁶ N. Perczyńska: *Wybrane cechy składniowo-stylistyczne polszczyzny mówionej (na materiale gwary północnomazowieckiej wsi Szczutowo i okolic)*. Wrocław 1975; K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy telefonicznej*. Wrocław 1975; *Studia nad składnią polszczyzny mówionej*. Red. T. Skubalanka. Wrocław 1978; J. Mazur: *Organizacja tekstu potocznego. Na przykładzie języka polskiego i rosyjskiego*. Lublin 1986; U. Żydek-Bednarczuk: *Struktura tekstu rozmowy potocznej*. Katowice 1994.

⁷ Zob. J. Mazur: *Organizacja tekstu...*, s. 28.

⁸ Komunikacja ta odbywa się w planie wewnątrztekstowym pomiędzy bohaterami utworu. Por. A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*. Wrocław 1985, s. 98; M. Wojtak: *Dialog w komedii...*, s. 11.

wymiennieścią ról pomiędzy nadawcą i odbiorcą w porządku odwróconej symetrii⁹. W tekście pisanym owe akty komunikacji są pozbawione takich czynników, jak intonacja, barwa głosu i tempo mówienia¹⁰ oraz ważnych elementów kinezycznych¹¹. Utwory dramatyczne wypracowały jednak możliwość uwzględnienia tych czynników w didaskaliach. Kod kinezyczny jest zazwyczaj dokładnie zaprogramowany w tekście pobocznym każdej sztuki. W realizacji scenicznej jest on tak samo istotny, jak kod werbalny, ponieważ nieraz komunikacja odbywa się bez słów, np.:

Jędrzej: *Dla Boga, gdzie jest brat mój?*

Wacław (zrzuca perukę)

Jędrzej (poznaje go i rzuca się płacząc na szyję jego)

Katarzyna i Hanka (czule go witają)

(M.Kul. 7)

Często w didaskaliach są zapisane gesty znaczące, zastępujące komunikat ustny, np.:

Ściogół: *Mów Pawle!*

Ćmała (spoglądając ukosem na Macurę) *Ale?...*

Ściogół: *Niech cię Jurek nie obchodzi, jest moim krewnym i nie mam przed nim tajemnic.*

(M.Sąs. 21)

Ponieważ w wyniku bezpośredniej konfrontacji uczestników dialogu tekst może być dookreślany przez sytuację, często gesty są implikowane jakąś jednostką językową (najczęściej zaimkiem) i zaprogramowane w didaskaliach. Oto kilka przykładów ze sztuk różnych autorów:

Czarnecki: *Szczęście nie siedzi w worku, lecz (uderzając się w piersi) tu, w sercu, w którym szczerą wiara panuje.*

(M.Dzw. 39)

Melodya: *A ewangelia to księga **taka** gruba. (pokazuje rękami)*

(K.Czar. 21)

Jan: *Mateczko, ta panienka jest sopranistka w teatrze i potrafi **tak** wysoko śpiewać. (pokazuje)*

(K.Pych. 12)

⁹ Por. A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe...*, s. 95.

¹⁰ L. Pszczołowska zalicza te zjawiska do parajęzyka, określając je jako elementy suprasegmentalne, które nadbudowują się nad językową warstwą wypowiedzi, nierozdzielnie z nią związane. Zob. L. Pszczołowska: *O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 140.

¹¹ A. Wilkoń wyodrębnia za Guiraudem wśród niewerbalnych kodów współtworzących akt komunikacji kod kinezyczny (operujący gestykulacją i mimiką) obok kodu proksemicznego (wykorzystującego przestrzeń i czas, które rozciągają się między nadawcą i odbiorcą). Zob. A. Wilkoń: *Język mówiony...*, s. 22.

Wójt: *Przebacz panie, świadczysz, że Józef niewinny, czym to dowiedziesz?*
Wacław: *Pytajcie się tego. (Pokazuje na Filipa)*

(M.Kul. 6)

Marcinowa: *Przyszedszy tu, nie zastałam nikogo w domu, po chwili przychodzi ten panicz (wskazuje na Kantka) i przedstawia mi się za Boryszewskiego!*

(B.Chorz. 68)

W dialogach scenicznych imitujących rozmowy potoczne występuje sporo elementów, które Lucyna Pszczołowska określa jako tło dźwiękowe mowy (śmiej, płacz, ziewanie itp.), ponieważ stanowią one jakby podkład wypowiedzi, ale jednocześnie wpływają na barwę głosu¹². Najczęściej są wpisane w tekst główny, ale oprócz tego zostają dookreślone w didaskaliach. Taka redundancja dotyczy w badanych utworach przede wszystkim wyrażenia śmiechu:

Jacś (*śmiej się*): *Ha! ha! ha! ha! to wasza sąsiadka czarownica; radbym ją widział, co to za zwier.*

(K.Sąs. 28)

Jadwiga (*śmiej się*): *Hi, hi, hi, hi to babsko musi mieć kaczy żółdek, kiedy do niego potrafi tyle napakować.*

(K.Jan. 25)

Podwójnie zaznaczone w tekście głównym i pobocznym jest też kichanie, należące do dźwięków przerywających mowę:

Brygida (*chcąc zagłuszyć głos, kicha*): *Apsik, apsik, apsik.*

(K.Obież. 79)

Bańka: *Już nie mogę... dalej...(chce iść dalej, lecz nie może)... od słabości...(kicha) aci!*

(M.Staw. 10)

Efektem naśladownictwa żywej mowy są wprowadzone przez Kołodzieja wykrzyknienia wyrażające ból:

Lisicki: *Au, au, au, panie doktorze, boli bardzo, boli, nie do wytrzymania.*

(K.Jan. 26)

Greta: *au, au, głową w nos mnie uderzyłeś.*

(K.Pych. 12)

W związku z tym, że wszystkie zjawiska parajęzykowe są ściśle związane z funkcją ekspresywną¹³, często stosowane są w połączeniu z wyrażeniami nacechowanymi emocjonalnie:

¹² L. Pszczołowska: *O zjawiskach...*, s. 140.

¹³ Tamże, s. 141.

Janek: *Br, aż mi się krew w żyłach ścina, tak się boję tej kozy.*

(K.Jan. 43)

Franek: *Gdy sobie wspomnę, br, to mi aż po kościach zimno.*

(K.Gn. 38a)

Janek: *Ha, a jeżeli krawiec umarł, to pewno leb mi zetną. Śmierć za śmierć! Br, aż mi zimno po kościach przechodzi.*

(K.Jan. 35)

Wprowadzenie elementu paraleksykalnego do tekstu dramatu pociąga za sobą wybór odpowiedniego kształtu graficznego, polegającego zawsze na pewnym przybliżeniu, ale w postaci mniej więcej skonwencjonalizowanej¹⁴. Dlatego też to samo zjawisko może być przez różnych pisarzy zapisane w nieco odmienny sposób:

Janek (bierze fajkę doktora i zapala): *Pfe, co to za tabaczysko?*

(K.Jan. 29)

Halka: *Wyborne wino, lecz podobne (!) stęchłe, bo tak nieprzyjemny smak zostawia na języku, tfe! — tfe!*

(M.Błog. 37)

Zazwyczaj większość dźwięków parajęzykowych dookreślona jest odpowiedziami im semantycznie jednostkami składniowymi:

Paweł (po tańcu chwyta się krzesła): *Uf, uf... (dmucha) Mózg mi się przewraca, wszystko lata ze mną do koła.*

(K.Mac. 39)

Halka: *Cóż się dzieje? — głowa moja taka ciężka! — oh! — (ziaje) — oh!*

(M.Błog. 37)

Tylko P. Kołodziej stosuje tzw. jęki namysłu¹⁵, występujące często w wypowiedziach ustnych w sytuacji zastanawiania się nad treścią lub formą dalszego ciągu komunikatu. Dźwięki te pełnią w omawianych tekstach ważną funkcję charakteryzującą nadawcę:

Łuka: *Karczmarz mówił, że nie ma już tego taniego wina. Tylko lepsze, butelka po 10 marek, co się nazywa ... e...e...e... (drapiąc się w głowę). Ślampanina (śmieje się) Hi! hi! hi!*

(K.Mac. 57)

Stanisław: *Panoczku, a na jaką karę zasłużyłby ten lajdak, gdybyń zaskarżył do sądu?*

¹⁴ Por. tamże, s. 143.

¹⁵ R. Lebda: *Dźwiękowe elementy parajęzykowe. Na przykładzie języka robotników województwa katowickiego*. W: „Socjolingwistyka”. Cz. 2. Red. W. Lubaś. Warszawa 1979, s. 148—158.

Gryzipiórko: *Podług paragrafu hm, hm, hm, podług paragrafu ten tego... może być karany więzieniem albo karą pieniężną.*

Małgorzata: *A może by się co i tej dygotce oberwało?*

Gryzipiórko: *Naturalnie, choćby mu tylko gwoździe podawała, może być podług paragrafu ę...ę...ę...hm, hm, hm, tego ten, jak się zowie... podług paragrafu jako współniczka karana, że się nieprawnie do cudzej własności wdierała.*

(K.Sąs. 6)

Zjawiska suprasegmentalne są zazwyczaj w tekście pisanym trudne do wyrażenia. Jedynie wszelkiego rodzaju pauzy nieskładniowe są przedstawiane bezpośrednio w postaci trzykropka lub myślnika¹⁶. W tekstach dramatycznych w ten sposób są realizowane graficznie przerwy w mówieniu, wyrażające często zakłopotanie postaci, np.:

Wojciech: *Nie oświadczył ci się jeszcze żaden?... Milczysz... a kogo ty kochasz najwięcej?*

Maryńka: *Ciebie mój ojczy.*

Wojciech: *Ba mnie — przecie ja nie mogę żenić się z tobą... pytam się kogo ty kochasz najwięcej z parobków?*

Maryńka: *A...a... wszystkich.*

(B.Chorz. 4)

Bardzo często ślasy dramatopisarze wprowadzają zjawisko jąkania w celu wyrażenia nagłych emocji, jakim ulega bohater, np.:

Staś (trzęsąc się ze strachu): *A...a...a...coście wy za jedni?*

Skarbnik: *Jestem skarbnikiem, wiele już pewnie słyszałeś o mnie od starszych górników.*

Staś (drżąc): *Praw...da...praw...da...*

(K.Gór. 20)

Czasem jąkanie jest elementem komizmu sytuacyjnego:

Kapitan: *Imię i nazwisko?*

Worek (jąkając się): *Ka- ka- ka Kapistran W- w- w Worek.*

Kapitan: *Jak stary?*

Worek: *Dw- w- w- adzieścia dw- w- wie l- l- lata.*

Kapitan: *Stan, zatrudnienie?*

Worek: *K- k- k- upiec.*

Kapitan: *Czy się pan zajękuje już od młodości?*

Worek: *T- t- tak, ale m- m- mam środek p- p- przeciw t- t- temu.*

Kapitan: *Jaki?*

Worek: *N- n- noszę k- k- kamyczki p- p- pod językiem.*

Major: *Człowiek ten będzie potrzebował godziny czasu, aby zawołać „stój! kto żyw!”*

Worek: *N- n- n- nieprawda; m- m- mogę w- w- wy r- r- ra- żnie zawołać
st- t- t- ój k- k- k- kt- o ...!*

Major: *Zupełny inwalida; marsz do domu!*

(M.Staw. 12—13)

Utwory dramatyczne wyróżniają się spośród innych tekstów literackich tym, że ich zapis jest ściśle skonwencjonalizowany. Granice między wypowiedziami poszczególnych uczestników dialogu są dokładnie sprecyzowane przez układ graficzny oraz poprzedzenie każdej kwestii imiennym identyfikatorem postaci. Ponieważ dramaty są przeznaczone przede wszystkim do ustnej realizacji, podział tekstu dialogu na wypowiedzi kolejnych postaci (repliki) opiera się na mechanizmach występujących w potocznej komunikacji¹⁷. Segmentacja dialogów wypowiedzianych w znacznej mierze oparta jest na elementach prozodycznych, takich jak intonacja i pauza¹⁸, ale oprócz tego funkcję delimitacyjną mogą pełnić różnego rodzaju jednostki leksykalne¹⁹. Częste występowanie w śląskich sztukach słownych sygnałów segmentacji tekstu dialogowego traktuję jako przejaw stylizacji językowej.

W związku z nieustanną zamianą ról między nadawcą a odbiorcą wielu badaczy języka mówionego zwraca uwagę na różnego rodzaju sygnały otwarcia wypowiedzi²⁰ (incipity), pełniące w akcji komunikacji funkcję konatywną, fatyczną, ekspresywną i komunikacyjną. Segmentacji tekstu dialogowego na jednostki modalne (wypowiedzenia) służą przede wszystkim „leksykalne ekwiwalenty interpunkcji”²¹. Incipity w formie spójników i partykuł pełnią w tekście mówionym funkcję „sygnalizatorów pola informacyjnego”²², zapowiadając pojawienie się repliki właściwej²³. Ich cechą charakterystyczną jest neutralność syntaktyczna i semantyczna²⁴. Najczęściej używane w języku potocznym incipity *a, ale, no* występują w badanym materiale powszechnie²⁵. Pierwszy z nich jest typowym sygnałem otwarcia w pytaniach²⁶, np.:

¹⁷ Por. M. Wojtak: *Dialog w komedii...*, s. 30—31.

¹⁸ Por. J. Mazur: *Organizacja tekstu...*, s. 33, 102.

¹⁹ Zob. tamże; s. 33, K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 18; N. Perczyńska: *Wybrane cechy...*, s. 13.

²⁰ Zob. J. Mazur: *Organizacja tekstu...*, s. 35—40; K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 18—45; K. Ożóg: *Jednostki otwierające i zamykające replikę w dialogu*. W: *Studia nad polszczyzną mówioną Krakowa*. Cz. 3. Red. B. Dunaj i K. Ożóg. Kraków 1991, s. 71—89.

²¹ K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 36.

²² K. Ożóg: *Jednostki otwierające...*, s. 74.

²³ J. Mazur określa je jako sygnały otwarcia wypowiedzi. Zob. J. Mazur: *Organizacja tekstu...*, s. 45—56.

²⁴ Według Pisarkowej usunięcie ich nie burzy gramatyczności ani sensu zdania. K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 39.

²⁵ Zabieg ten był szeroko stosowany w utworach dramatycznych. Por. M. Wojtak: *Dialog w komedii...*, s. 31; tenże: *O języku i stylu „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*. Lublin 1988, s. 46.

²⁶ K. Ożóg postuluje status tego incipitu jako swoistej partykuły pytajnej. Zob. K. Ożóg: *Jednostki otwierające...*, s. 77.

A zkad ty masz te korale? (L.Los. 37); *A kiedyż mam przyjść po to pismo?* (K.Sąs. 12); *A wiele ci dały na piwo?* (K.Pych. 22); *A pan jakiej profesyi?* (K.Bog. 30); *A zrobilibyście to ciotko?* (L.Los. 22); *A wiesz też co ciebie tutaj za to czeka?* (L.Dob. 76); *A to co?* (B.Chorz. 36).

Rzadko ten incipit wprowadza wypowiedzenia oznajmujące, np.: *A gdy się ożenisz, pamiętaj, abys jej ojców szanował i czcił.* (K.Gór. 43); *A dyć gospodyni umarli i sam ich wiozłem na cmentarz.* (K.Mac. 95); *A to pocieszna scena.* (K.Czar. 25).

W funkcji sygnalizatora repliki bardzo często w śląskich sztukach występuje wyraz *ale*. W niektórych wypadkach traci swoje właściwości spójnikowe, ograniczając się do zapowiadania wypowiedzi²⁷, często w połączeniu z innymi sygnałami kontaktu, np.: *Ale wiesz co Zosiu, namawiaj też twego Wojtka, coby też ojcu przymówił, żeby nam gospodarstwo puścili.* (K.Wyc. 8a); *Ale, moja droga, zkadże masz tyle pieniędzy, że tyle różnych rzeczy nakupiłaś?* (K.Mac. 39); *Ale Marysiu, jakoś się na deszcz zanosi.* (K.Sąs. 4); *Ale moja ciotko — jeszcze mię coś smuci.* (L.Los. 21); *Ale tu ciasno u nas okrutnie.* (K.Pij. 101b); *Ale zlitujcie się Katarzyno!* (L.Los. 42).

W potocznych rozmowach spójnik *ale* często pełni swoją funkcję przeciwną w odniesieniu do treści repliki poprzedzającej, sygnalizując niezgodność z odebrany tekst²⁸, np.:

Wójt: *Otóż powiadam tobie, że mam pewne świadectwo, żeś ty mego siwosza ukradł, i wczoraj wieczorem sprzedaleś Ickowi.*

Bartek: *Ale toć pewno jaki świdrak tak mnie krzywo oczernił.*

(L.Praw. 97)

Jacek: *Prawdę mówicie, ale dla was jest stósowniejsza jaka wdowa ze wsi, albo chociażby już i dziewczyna, byle leciwa. Ale jakaś tam pani z miasta, to nie dla was.*

Paweł: *Ale Jagusia jest dziewczyna i do tańca i do różańca i przyznam wam się, że mi się bardzo podoba.*

Jacek: *Ale to przecież dziewczyna młoda, niedoświadczona.*

(K.Mac. 26)

Bardzo dużą frekwencję w badanych dialogach ma incipit *no*, uważany przez badaczy za najczęstszy wyraz wprowadzający wypowiedzi mówione²⁹, otwierający każdy rodzaj pola informacyjnego³⁰. Jego cechą charakterystyczną jest to, że inicjuje zdania o różnym nacechowaniu modalnym, ponieważ nie ma stałej funkcji semantycznej. Rola tego leksemu zazwyczaj jest „czysto

²⁷ Por. tamże, s. 77.

²⁸ Por. K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 37.

²⁹ Por. tamże, s. 43, J. Mazur: *Organizacja tekstu...*, s. 53.

³⁰ Por. K. Ożóg: *Jednostki otwierające...*, s. 76.

formalna: tworzy przedtakt dla rozpoczęcia, czyli sygnału wejścia, podobnie jak duża litera jest sygnałem początku zdania"³¹, np.:

No tatusiu, jak Józef przyjdzie, to sobie wypoczniesz i nie będziesz się trapić musiał na stare lata. (M.Kul. 2); *No patrzcie: jam poszła do was do karczmy, a wyście tu, nie pojmuję, jakośmy się minęli?* (L.Los. 39); *No ufajcie panie wójcie, może wam będę mógł nieco o nim wróżyć, i kto wie czy na jego ślad nie trafię.* (L.Praw. 96); *No jakże mój Antku, toś nic nie ułowił?* (L.Dob. 72); *No, czy już teraz dobrze?* (K.Gór. 14); *No i cóż więcej wydałeś na mnie?* (K.Pij. 104a); *No i cóż widziałeś?* (Ś.Sok. 17); *No Wojciechu, czy jest on, jak mówi, rzeczywiście zięciem waszym?* (B.Chorz. 55).

W niektórych wypadkach jednak inicjalne *no* wyraźnie nawiązuje do repliki poprzedniej na zasadzie potwierdzenia lub przeciwstawienia (często łącząc się w ciągi incipitów), np.:

No, no rozumiem już i nie potrzebujesz mnie uczyć. (K.Jan. 11);

No, no czasem starsi daleko gorsi, niżeli młodszy. (K.Mac. 15);

No, a zresztą, przecież się jeszcze ożenić możecie. (K.Mac. 4).

Czasem incipit ten jest partykułą modalno-ekspresywną³², np.:

No! Hanka to i ty przyszedł do karczmy? (K.Pij. 93a); *No, dosyć tego!*

(K.Gór. 14); *No, no, tylko pomalutka, żeby mnie złość nie wzięła.* (K.Sąs. 12);

No mówże! (B.Chorz. 41).

Naśladowanie potocznej rozmowy wyraża się w śląskich dramatach także przez niezwykle częste stosowanie wszelkiego rodzaju sygnałów konatywnych³³, które oprócz tego, że wzmacniają kontakt między nadawcą i odbiorcą w akcie komunikacji, mogą także kształtować segmentację tekstu dialogowego. Najczęściej są realizowane przez formy adresatywne w postaci imion, nazw wyrażających relacje pokrewieństwa³⁴, określeń pełnionych funkcji i zawodów, a nieraz w postaci leksemów nacechowanych ekspresywnie. Stosowane przez śląskich pisarzy najczęściej jako konstrukcje wołaczowe, zazwyczaj otwierają repliki, ale występują też w środku lub na końcu wypowiedzi. Stosunkowo najczęściej formy adresatywne przyjmują postać imion, np.:

Hanko, dziecię moje, chodź do mnie. (M.Kul. 4); *Kachno, proszę cię, uspokój się* (L.Los. 9); *Dobra Jagusiu, dziękuję Bogu, że mi ciebie przeznaczył na towarzyszkę życia.* (K.Pocz. 10); *Kasiu, dawaj co zjeść.* (K.Gn. 45b); *Marysiu, upamiętaj się!* (K.Bog. 28); *Ej widzę Marynko, masz głowę nie lada.* (L.Dob. 70); *Słuszna twoja uwaga Jagynysio, to samo chciałam powiedzieć.* (L.Los. 43); *Chodź Zosiu, pójdziemy do sądu szukać*

³¹ K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 43.

³² Por. K. Ożóg: *Wyrazy częste w polszczyźnie mówionej: no, tam.* „Polonica” 1985, R. 11, s. 147—160.

³³ Por. K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 18—21.

³⁴ Por. U. Żydek-Bednarczuk: *Struktura tekstu...*, s. 62.

sprawiedliwości. (K.Wyc. 34a); *Proszę was, Wojciechu, przebaczcie Kasi, bo ona już srodze odpokutowała za wszystko.* (K.Obież. 81); *Prawdę mówicie Bartłomieju, usłucham waszej rady.* (K.Wyc. 15); *Zapewniam cię Zosiu, że mylnie są twe przekonania.* (B.Chorz. 30); *Oj nie odchodźcież jeszcze kochany Jędrzeju!* (M.Sąs. 21); *Bóg ci zapłaci, Macieju.* (K.Bog. 28); *Jak się masz Haneczko?* (K.Pych. 20); *Cóż tam robisz Helciu?* (K.Bog. 25); *Ale dajcie pokój Wojciechu.* (L.Los. 48).

Charakterystyczne dla badanych tekstów jest stosowanie form adresatywnych wyrażających relacje pokrewieństwa w zakresie znacznie szerszym od komunikacji pozaliterackiej. W tekście dramatycznym taki zabieg jest uwarunkowany tym, że widz teatralny — nie mający wglądu do wstępnego wykazu osób — poznaje uwikłania rodzinne bohaterów na podstawie wygłaszanych przez nich kwestii. Formy tego typu zazwyczaj rozpoczynają replikę, np.:

Mateczko, nie trap się tak przykre mi myślami! (M.Błog. 34); *Matusiu, tak źle jeszcze nie jest.* (K.Pocz. 9); *Mamo złota!* (M.Kul. 6); *Tatusiu, zlitujcie się nademną, jam niewinna.* (L.Los. 8); *Drogi tatusiu, przebaczcie mi!* (K.Obież. 76); *Ojczulku, możebyście zjedli kawalek cielęciny na obiad?* (K.Wyc. 28a); *Tatusiu, czy ja winna, że mi Pan Bóg dał takie serce.* (S.Tan. 34); *Synu, nie było by cię wstyd, żeby twoja matka u cudzych ludzi zebrała?* (K.Łak. 13); *Córko! ostatni raz ci mówię: Usłuchaj mnie i zostań w domu!* (K.Obież. 12); *Siostrzyczko, przypuść mnie też, abym i ja mógł mateczce opowiedzieć moje szczęście.* (M.Żuaw. 39); *Kochany mężu, i jam już nad tём często rozmyślała.* (M.Kul. 1); *Mężu, nie przeżyję tak okropnej chwili.* (M.Błog. 34); *Żono, pamiętaj się i zamknij w sercu boleść!* (M.Błog. 34).

W miejsce tych sztucznych nieco zwrotów do współmałżonków nagminnie stosowanych przez K. Miarkę pozostali pisarze wprowadzają imiona albo określenia występujące w potocznym języku, np.:

Kobieto, w mojej głowie ułożyłem program, podług którego prędzej się zbogacimy. (K.Łak. 4); *Kobieto, spamiętaj sobie, że najpewniejsze szczęście człowieka — w ojczyźnie!* (K.Obież. 6); *Matka, mnie się to zdaje za wiele.* (K.Sąs. 7); *No stara, coś tu znowu za hałas wyprawiała?* (B.Chorz. 35); *Stary, ale mnie potrzeba pieniędzy.* (L.Los. 5); *Ej stary, dalbyś pokój dziewczynie.* (B.Chorz. 4).

Formy adresatywne wyrażające relacje pokrewieństwa rzadziej pojawiają się wewnątrz lub na końcu repliki, np.:

Pamiętajże moja córko, że po śmierci starego nie otrzymasz żadnej pensji. (K.Mac. 56); *Przecież matusiu nie będziecie żądać, żebym został na zawsze wieśniakiem.* (K.Pych. 4); *Pozwólcie, wujaszku, że zaraz doniosę Andrzejowi, coby się nie smucił.* (K.Pocz. 19); *Nie turbuj się mamo.*

(K.Bog. 25); *Nie płacz kochana córko*. (K.Bog. 25); *Dobrze mówisz Antku synu mój kochany*. (L.Dob. 74).

Często stosują też pisarze formy adresatywne wyrażające stosunki sąsiedzkie, zawody i nazwy urzędów, sprawowanych przez bohaterów³⁵, np.:

Sąsiedzie, ja wam powiadam, że wy sobie zaradzić potraficie, skoro tylko zechcecie. (K.Mac. 4); *Sąsiadku, nie fraszujcie się*. (M.Kul. 2); *Sąsiadko, pożyczcie mi nociastka* (K.Niecz. 5); *Mój gospodarzu, jeżeli się nie rozgniewacie, to się was o coś zapytam*. (M.Dzw. 38); *Pani gospodyni zostańcie w pokoju, żeby wam się co złego nie przytrafiło*. (K.Gn. 41b); *Gospodyni, czego żądacie?* (K.Pych. 13); *Gosposiu, do was też mam prośbę: nie sprzedalibyście mi z kopę jaj?* (K.Sąs. 32); *Młynarzu, oto przyprowadziliśmy obwinionego, aby na miejscu uczynku dochodzić zbrodni*. (M.Kul. 6); *Dobrze szewcze żeście przyszli* (S.Tan. 21); *Panie kupcze, nie będzie z tej mąki chleba*. (K.Pocz. 15); *Panie majster, jak wam wiadomo, jestem nad waszem uczniem opiekunem*. (K.Łak. 17); *Pani majstrowa, jeszcze by mnie tam zawarli*. (K.Łak. 19); *Tak, tak, mój majsterku proszę ten but zrobić* (L.Dob. 72); *Dzień dobry! panie wójcie*. (L.Praw. 97); *Panie wójcie, nie słuchajcie co ona wam plecie*. (K.Sąs. 17); *Tak jest, panie sołtys!* (Św.Sok. 5); *Panie komisarzy, ona się na moim miejscu rozpostarła*. (K.Wal. 18).

Kołodziej wprowadza często leksem *panoczek*, powszechnie stosowany na Górnym Śląsku w odniesieniu do osób wyżej stojących w hierarchii społecznej³⁶:

Panoczku, przyjdę. (K.Jan. 35); *Panoczku, ciekawam, jaką posadę w Hamburgu otrzymam*. (K.Niecz. 12); *Panoczku, nie dysputujcie tam z moim starym*. (K.Obież. 9); *Weźcie to, panoczku, a jak powrócicie, przyjdźcie nam też powiedzieć, jak tam wypadło*. (K.Sąs. 24).

Tylko P. Kołodziej i K. Miarka stosują nacechowany gwarowo wyraz *ludkowie*, używany bardzo często na Śląsku przy zwracaniu się do grupy osób³⁷, np.:

Moi ludkowie, w moim życiu nie takie zawikłane procesa szczęśliwie przeprowadziłem. (K.Sąs. 11); *Kochani ludkowie! Nie przyjęlibyście nas w gospodę?* (K.Gór. 72); *Wierzajcie mi ludkowie, że nie ma nic gorszego na świecie jak zły sąsiad*. (K.Gn. 43a); *Dzień dobry ludkowie!* (M.Staw. 11); *Gwałtu! ratujcie! ludkowie!* (M.Kul. 7).

³⁵ Ożóg uważa, że zwroty tego typu pełnią funkcję socjalną, ponieważ często wyrażają specjalny szacunek, hierarchię i zależność nadawcy od odbiorcy. K. Ożóg: *Jednostki otwierające...*, s. 73—74.

³⁶ Por. S. Rospond: *Z badań nad przeszłością dialektu śląskiego*. Cz. 1. Wrocław 1948, s. 53.

³⁷ Por. J. Kopeć: *Język Józefa Lompy*. Wrocław 1965, s. 97.

W takiej funkcji występują także inne zwroty adresatywne, np.:

Ludzie, bójcie się Boga! Co robicie? (K.Sąs. 18); *Ludzie, po waszem nieszczęściu Pan Bóg zsyła na was szczęście jedno po drugim.* (K.Pocz. 28); *O moiściewy! już mnie się dawno ten łotr Bartek niepodoba.* (L.Praw. 97).

Zupełnie wyjątkowo stosują śląscy pisarze nazwiska w funkcji konatywnej, np.:

Panie Pisarski, czas wracać do domu. (K.Pocz. 28); *No a wy panie Czarniecki co na to?* (M.Dzw. 40); *Panie Galko nie odchodźcie od rzeczy.* (M.Dzw. 39); *Ćmało, chcesz być zięciem?* (M.Sąs. 21); *Patrzno Szczypa, jaki to mamy dziś piękny wieczór!* (Ś.Sok. 5); *Ale gdzie tam panie Pięta, ani go znam!* (B.Chorz. 55).

W pozycji otwierającej lub zamykającej replikę występują też formy adresatywne nacechowane emocjonalnie, np.:

O ty jędzo, wszystkim ludziom opowiem, że zgnile jabłka sprzedawałaś. (K.Wal. 6); *O mazgaju, mazgaju, coś narobił i do tego jeszcze i pieniądze przehulał.* (K.Gn. 52a); *Ty chamie, tak mi odpłacasz za to, że cię trochę „wybildowałam”.* (K.Mac. 79); *Jadwisiu, ty kanalio, daj mi spokój, bo jak wstanę, to ci kości połamię.* (K.Jan. 42); *Niecnoto, tyś mię wystrychnęła na malpę, i wystawiłaś mię na pośmiewisko.* (K.Piln. 12); *Człowieku! Osle, przecież to ja jestem soltys.* (Ś.Sok. 28); *Idź na złamanie karku, ty galganie!* (K.Jan. 22); *Ja tobie dam oszusta, ty chamie!* (K.Jan. 32); *Jeszcze tu jest, ty mazgaju?* (K.Jan. 32); *Eee, gadaj sobie zdrów, warjacie.* (Ś.Sok. 29); *Poczekajcie, wy żuraki!* (S.Tan. 68).

Sporadycznie stosują pisarze śląscy formy adresatywne w postaci nacechowanych ekspresywnie nazw narodowości, np.:

Żydzie, bo się nie wstrzymam! (L.Los. 32); *Łiesz żydzie!* (L.Los. 32); *Ale czyś oszalał żydzie?* (L.Praw. 96); *Cyganko, to przecież za wiele!* (K.Gn. 42b).

Funkcję delimitacyjną pełnią często indeksy emocjonalne³⁸, do których zalicza się wykrzykniki, *nomina sacra*, przekleństwa, wyrazy nieprzyzwoite oraz leksem *no* w funkcji ekspresywnej³⁹. W śląskich sztukach najliczniej reprezentowane są wykrzykniki i *nomina sacra*, np.:

³⁸ Por. K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 18–28; K. Ożóg: *Jednostki otwierające...*, s. 71–90; U. Żydek-Bednarczuk: *Struktura tekstu...*, s. 60–66.

³⁹ Por. K. Ożóg: *Jednostki otwierające...*, s. 82.

O rety, rety! coś ty narobił? (K.Jan. 32); *Ej, jak ci ładnie w tym ubiorze!* (M.Błog. 37); *O rety, rety, moje pieniądze, mój cały majątek mi cyganka ukradła.* (K.Gn. 53a); *Oj biada, biada! Kogo Pan Bóg chce skarać, to mu najprzód rozum odbierze.* (K.Pych. 6); *Och! niech wam Bóg zapłaci dobra, pocziwa ciotko!* (L.Los. 22); *Ej, bo cię prawda bodzie!* (M.Błog. 35); *O rety, dziaduś już nie żywi!* (K.Wyc. 45b); *Ach Boże, Boże, czegoś się doczekałam!* (K.Obież. 53); *O Boże, Boże, zabiją go.* (K.Mac. 62); *Dla Boga, cóż się z tobą dzieje!* (M.Błog. 34); *Mój Boże! tyle lat przeżyliśmy z sąsiadami w zgodzie.* (K.Gn. 38a); *Na Boga, to mi się podoba od tych Sokółów.* (Ś.Sok. 31).

Stosunkowo licznie występują w badanych utworach przekleństwa, ale rzadko są to incipity jedno lub dwuwyrazowe, np.:

O bodajcie... a dyc on nam wszystko pokradł! (B.Chorz. 56); *Do djabła, czy ten znowu rozpoczyna?* (Ś.Sok. 28).

Najczęściej przekleństwa mają postać dłuższych zwrotów inicjujących lub obejmujących całą replikę, np.:

Do kroć set tysięcy granatów, lepiej żeby nigdy nie było Niedzieli, bo w Poniedziałek śpicie i nie widzicie, gdzie macie jechać. (K.Gór. 37); *A bodaj cię gęsiami po piekło wozili!* (K.Wal.18)⁴⁰.

Do charakterystycznych elementów rozpoczynających repliki w potocznej rozmowie należą też *quasi*-czasowniki pełniące funkcję konatywną, które Krystyna Pisarkowa określa jako sygnały „podgrzewające kanał od strony nadawcy”⁴¹, a Kazimierz Ożóg traktuje jako „incipity czasownikowe, które straciły swą wartość kategoryjną i funkcjonują jako leksemy organizujące tekst mówiony”⁴². Z bogatego zasobu tego typu jednostek śląscy dramatopisarze stosują trzy *quasi*-czasownikowe sygnały kontaktu, bardzo często łącząc je z formami adresatywnymi:

— *śluchaj*⁴³, np.: *Śluchaj stara, wczoraj mi mówił Staś, gdyśmy powracali z pogrzebu, że na przyszłą Niedzielę przyjdzie po słowo, jeżeli mu naszą Hanę damy.* (K.Gór. 8); *Śluchajcie, wasza sąsiadka bardzo wam źle życzy i z wami się gniewa.* (K.Gn. 43b); *Więc śluchajcie Ieku, musicie tak wymądrować, żeby Stanisław nie myślał o Jagnie.* (L.Los. 1—2); *Śluchaj no, ona mówi, żeś ty sieczkę rząć powinien, a nie w karczmie siedzieć.* (L.Los. 8); *Śluchaj Anieczko, Stach prosi nas o twoją rękę.* (M.Dzw. 38); *Śluchaj ty! — podaj nam kielichy!* (M.Błog. 37); *Śluchaj mospanie! — Hamuj twój*

⁴⁰ Tego typu przykłady zostaną szczegółowo przedstawione na s. 62 i nn.

⁴¹ K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 20.

⁴² K. Ożóg: *Jednostki otwierające...*, s. 80.

⁴³ Leksem ten zdaniem Ożoga wnosi znaczenie: „Uwaga, zajmuję kanał; zaczynam nową replikę, wzmocnij uwagę.” K. Ożóg: *Jednostki otwierające...*, s. 80.

język! (M.Sąs. 21); *Posłuchajcie moja dobra ciotuchno, posłuchajcie mnie i oszczędźcie, czy ja zawiniła.* (L.Los. 20);

- *wiesz, np.: Wiesz co Zosiu, idź poproś ks. proboszcza, żeby nie mieli mowy pogrzebowej.* (K.Wyc. 58b); *Wiecie, za tanie pieniądze psi mięso jadają.* (K.Wyc. 48b); *Wiecie panoczku, u nas na Górnym Szląsku, ci których wy pod wasz sztandar dostaniecie to tylko plewa.* (K.Gór. 35);
- *widzisz, np.: Widzisz Stachu — z téj mąki nie będzie chleba.* (M.Dzw. 38); *Widzisz moja Jagnysiu, żeś na próżno się bała.* (L.Los. 21); *Widzisz Walku, dawno ci mówiłam.* (K.Sąs. 2); *Widzisz, coś ty za rajca.* (K.Wyc. 53a); *Widzisz, żem się nie zawiodła na Kazimierzu.* (M.Dzw. 33); *Widzicie, panie Jacku, jaki ja dobry.* (K.Mac. 102); *Widzicie jak ona od pierwszego razu dzieci pokochała, nie mówiłam wam?* (K.Mac. 19).

Dialog dramatyczny, podobnie jak potoczna rozmowa, jest spójnym tekstem, w którym można wydzielić mniejsze elementy tworzące strukturę. Opinie badaczy na temat rozczłonkowania tekstu rozmowy są zróżnicowane. Niektórzy uważają, że podstawową jednostką dialogową jest replika, powstała w wyniku illokucyjnego aktu mowy⁴⁴. Inni natomiast za najmniejszą strukturę komunikacyjną w tekście dialogowym uznają układ przynajmniej dwóch replik, składający się z pytania i odpowiedzi, określany jako „minimalna jednostka dialogowa”⁴⁵ lub jako „jednostka wewnątrzdialogowa”⁴⁶. W analizie tekstu dramatycznego, w której najistotniejsze jest wskazanie mechanizmów naśladownictwa potocznej rozmowy, przydatne jest pojęcie minimalnej jednostki dialogowej jako wyrazistej konstrukcji tworzącej dialog fingowany. Bardzo inspirująca była też dla mnie praca Urszuli Żydek-Bednarczuk, która wydzieliła w strukturze rozmowy potocznej „kroki” będące najmniejszymi jednostkami rozczłonkowania tekstu, układające się w sekwencje oparte na diadzie inicjującej i reagującej⁴⁷. Krok inicjujący zawsze nastawiony jest na reakcję ze strony partnera, podobnie jak każde pytanie wymaga odpowiedzi. Według B. Bonieckiej „pytanie wywołujące reakcję, podporządkowuje ją sobie w pewien sposób, uzależnia pod różnymi względami, określa jej kształt. Dlatego właśnie wraz z odpowiedzią tworzy nową jednostkę, jednostkę wyższego rzędu niż samo pytanie czy sama odpowiedź — jednostkę tekstową.”⁴⁸

⁴⁴ Por. J. Mukařovský: *Dialog a monolog...*, s. 190—200; A. Stoff: *Formy wypowiedzi dramatycznej*. Toruń 1985, s. 98; U. Żydek-Bednarczuk: *Analiza syntaktyczno-semantyczna i pragmatyczna mówionych tekstów dialogowych*. W: „Socjolingwistyka”. Cz. 10. Red. W. Lubaś. Katowice 1991, s. 37—57.

⁴⁵ Zob. B. Boniecka: *Składnia pytania i odpowiedzi we współczesnej polszczyźnie mówionej*. W: *Studia językoznawcze. Streszczenia prac doktorskich*. T. 6. Wrocław 1980, s. 7—74.

⁴⁶ Zob. N. Perczyńska: *Dialog w mówionej polszczyźnie jako przedmiot badań składniowych*. W: *Studia nad składnią polszczyzny mówionej*. Red. T. Skubalanka. Wrocław 1978, s. 183—188.

⁴⁷ U. Żydek-Bednarczuk: *Struktura tekstu...*, s. 55—56.

⁴⁸ B. Boniecka: *Składnia pytania i odpowiedzi...*, s. 7—8.

Stwarzając iluzję potocznych, spontanicznych rozmów, śląscy dramatopisarze wprowadzają wiele typowych dla pozaliterackiej komunikacji jednostek dialogowych. Jedynym elementem, którego nie stosują w celach stylizacyjnych, są dialogi niespójne — o zerwanej jedności tematycznej pomiędzy pytaniem i odpowiedzią. Zachowanie więzi treściowej i gramatycznej w obrębie jednostki tekstowej jest wynikiem literackiego opracowania dialogów fingowanych, w odróżnieniu od spontanicznych rozmów, w których ta więź często bywa zerwana bądź znacznie osłabiona⁴⁹. W śląskich utworach dialogi niespójne stosowane są wyłącznie w celu wywołania sytuacji komicznych, opartych na nieporozumieniu wynikającym z głuchoty jednego z rozmówców, np.:

Pyskalska: *Ty śpisz w domu, aż ci słońce mózg przepali, a ja się muszę uganiać z tą paradnicą.*

Pankracy (głuchy): *Czarownica? kto cię zaczarował?*

Pyskalska: *Czy nie widzisz, że mnie z mojego miejsca wypędziła?*

Pankracy (zdziwiony): *Wybiła ci czarownica? A bodajże cię gęś tylnią nogą uderzyła.*

Pyskalska: *Gadajcie tam z głuchem.*

Pankracy: *Łobuchem cię prala? powiedz mi tylko kto?*

(K.Wal. 8)

Minimalne jednostki dialogowe w badanych tekstach odzwierciedlają różnorodne typy konstrukcji występujących w komunikacji pozaliterackiej, opracowanych szczegółowo przez B. Boniecką⁵⁰. Badaczka ta zwróciła szczególną uwagę na paralelizm składniowy między pytaniem a odpowiedzią, wydzielając odpowiedzi powielające schemat pytania i konstrukcje z dopowiedzeniami⁵¹. Stosunkowo rzadko w śląskich sztukach występują formy pierwszego typu, natomiast bardzo licznie są reprezentowane odpowiedzi z dopowiedzeniami. Sporadycznie spotykamy paralelne odpowiedzi z ekwiwalentami twierdzącymi lub negującymi⁵², np.:

Skakawski: *Żałujesz pan, panie soltys?*

Palibrzuch: *Tak!*

(Ś.Sok. 30)

Kasia: *No jakże, czy mówileś z ojcem?*

Janek: *Nie!*

(K.Wyc. 2)

⁴⁹ Por. tamże, s. 23—24.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 27—47.

⁵² Por. tamże, s. 29—30.

Rzadko też pojawiają się konstrukcje niedokładne z powtórzeniem orzeczenia, np.:

Mosiek: *Mają wszystko?*

Karczmarsz: *Mają.*

(K.Pij. 94a)

Najczęściej w badanych tekstach struktura odpowiedzi jest paralelna do pytania, ale wypowiedź jest poszerzona o nowe treści, np.:

Agnieszka: *To wy się na odpust gdzie wybieracie?*

Agata: *Tak, pójdę do Kalwaryi.*

(L.Los. 22)

Policjant: *Czy pan doktor w domu?*

Janek: *Nie, wyjechał w pilnym interesie.*

(K.Jan. 34)

Spotykamy też w omawianych sztukach odpowiedzi rozpoczynane pytaniem, co jest według B. Bonieckiej „najznamienitszą cechą potocznych dialogów mówionych”⁵³. Powtarzając jakiś składnik pytania, odpowiadający zyskuje czas do namysłu nad właściwą odpowiedzią, np.:

Jacek: *Gdzie Paweł?*

Magdalena: *Gdzie? Przybył tu karczmarsz i powlekli się z nim oboje.*

(K.Mac. 46)

Zuzka: *Do którego banku ty pieniądze zanosisz?*

Walenty: *Do banku? a to na co, coby jaki urzędnik zabrał nasz oszczędzony grosz i czmychnął by za granicę.*

(K.Łak. 6)

Powtórzenie pytania lub jego części w replice reagującej może obrazować emocjonalny stosunek odpowiadającego do treści pytania, np.:

Katarzyna: *Mężu postępuj ostrożnie! Masz dowody?*

Jędrzej (oburzony): *Dowody? — Cóż po lepszych dowodach, jak je mamy!*

(M.Kul. 6)

Bardzo często występują w badanych dramatach takie odpowiedzi, których struktura wynika z budowy pytania, ale nie powtarza żadnego z jego składników, tylko wprowadza nowe treści precyzujące niewiadomą pytania⁵⁴. Podobnie jak w rozmowach potocznych odpowiedzi tego typu są wypowiedze-

⁵³ Tamże, s. 35.

⁵⁴ Boniecka określa tego typu formacje jako paralelne konstrukcje niedokładne bez powtórzeń. Zob. B. Boniecka: *Składnia pytania i odpowiedzi...*, s. 47—53.

niami eliptycznymi⁵⁵. Pytania mogą otwierać pozycje dla różnych form składniowych:

— pozycja podmiotu, np.:

Sędzia: *Ale jeszcze jedno pytanie: kto wam, Walenty, pisywał skargi?*

Walenty: *Obrońca ludowy, pan Gryzipiórko.*

(K.Sąs. 39)

Staś: *Któż przyniósł tyle piwa?*

Maciej: *Ten drugi tatuś.*

(K.Bog. 32)

— pozycja dopełnienia, np.:

Agata: *O cóż to płaczesz?*

Agnieszka: *O to, co zawsze!*

(L.Los. 19)

Antek: *Komuś dawał?*

Tomek: *Różnym pisarzom.*

(K.Pij. 103a)

— pozycja orzecznika, np.:

Dynda: *Cóż to za ludzie?*

Paulina: *Rekruci i zazdrośnicy Pawła.*

(M.Staw. 11)

— pozycja okolicznika, np.:

Żebrak: *Gdzież mieszkają twoi rodzice?*

Kazimierz: *Na Górnym Szląsku.*

(M.Dzw. 37)

Józefa: *Jak też długo pojedziemy?*

Marta: *Trzy albo cztery dni.*

(K.Obież. 16)

Walek: *A kiedyż mam przyjść po to pismo?*

Gryzipiórko: *Jutro o ósmej godzinie.*

(K.Sąs. 12)

Teresa: *I dla czegoż jej nie oświadczyłeś, że to wszystko kłamstwa?*

Macura: *Dla ukarania jej lekkowierności.*

(M.Sąs. 23)

⁵⁵ Teresa Ampel dowodzi, że częste stosowanie elipsy w języku potocznym „służy zwiększaniu komunikatywności poprzez ułatwienie percepcji”. Zob. T. Ampel: *Elipsa i powtórzenie w żywej mowie*. W: *Studia nad składnią polszczyzny mówionej*. Red. T. Skubalanka. Wrocław 1978, s. 177—182.

Podobnie jak w dialogach potocznych, repliki w badanych utworach bardzo często układają się w struktury trójelementowe: stwierdzenie — pytanie — odpowiedź⁵⁶, np.:

Maciej: *Jadwiga nie pójdzie za Stanisława, tylko Jagnyszka.*

Katarzyna: *Jak to, a to czemu?*

Maciej: *Czemu? bom się już ze starym ulanem ułożył i swaty niedługo przyjdą.*

(L.Los. 25)

Maciej: *Gospodyni! wielkie rzeczy — wielkie rzeczy, wuj mi przesela pieniądze.*

Wojciechowa: *A co za wuj?*

Maciej: *A już ci wuj Michał, co się to łońskiego roku przenieśli do Ameryki.*

(K.Bog. 28)

Oczywiście dialogi w dramacie składają się nie tylko z jednostek tekstowych opartych na układzie pytań i odpowiedzi. Często komunikacja pomiędzy dwiema postaciami odbywa się za pomocą wypowiedzi twierdzących, między którymi zachodzą relacje semantyczne i gramatyczne. Replika reagująca jest wtedy zazwyczaj konstrukcją eliptyczną, pozbawioną jakiegoś elementu występującego w pierwszej wypowiedzi i bez niej praktycznie nie może być właściwie odczytana. Takie semantyczne i formalne wiązanie replik znane z potocznej komunikacji spotykamy jednak tylko w dramatach P. Kołodzieja, np.:

Piastowicz: *Przecież nikogo nie zabiłem.*

Policjant: *Siekierą nie, ale czym innym.*

(K.Jan. 38)

Woitek: *Cóż dopiero ludzie będą mówić!*

Zosia: *Ludzie jak ludzie, ale ks. proboszcz na pogrzebie.*

(K.Wyc. 58)

Magda: *Przepraszam, przyniosę łyżki, tymczasem ukrajcie sobie chleba, nasmarujcie masłem, oj będzie wam to smakowało.*

Frieda: *Tobie, ale nie nam.*

(K.Pych. 14—15)

Zjawiskiem podkreślającym współuczestnictwo dwóch osób w tworzeniu dialogu jest tzw. dopowiadanie, polegające na tym, że replika druga nawiązuje strukturalnie do pierwszej, stanowiąc jak gdyby jej przedłużenie⁵⁷, np.:

Ścigoń: *Teresa obrała sobie Wacławika, i ja zezwoliłem na to, bo jest pracowitym rzemieślnikiem...*

⁵⁶ B. Boniecka: *Składnia pytania i odpowiedzi...*, s. 185.

⁵⁷ Por. N. Perczyńska: *Dialog w mówionej polszczyźnie...*, s. 186—187.

Macura: *I dobrém dzieckiem, który się swoją matką najtroskliwiej opiekuje.*

(M.Sąs. 21)

Często ślascy pisarze stosują ten zabieg w sytuacji, kiedy mówiący jest tak zakłopotany, że nie potrafi dokończyć zdania i wtedy zostaje wyręczony przez rozmówcę, np.:

Maciej: *Pomału gospodyni — pomału, ja tam nigdzie nie pójde. A kiedy prawie chcecie iść za mąż - - - to ja mam pieniądze - - - to - - -*

Katarzyna: *O rękę bym prosił, tak Macieju?*

(K.Bog. 25)

Czasem w replice będącej dopowiedzeniem następuje przekształcenie formy orzeczenia na skutek zamiany ról, np.:

Józef: *Ja jestem znawca, jestem czarownik.*

Hanka (nieśmiało patrzy na Józefa): *Ej nie...*

Józef: *A to dla czego nie?*

Hanka: *No! bo czarami tylko stare brzydkie baby się trudnią, a wy... (wstydzi się dalej mówić)*

Józef: *A ja przystojny i młody chłopiec! czy tak?*

(K.Czar. 11)

Bezpośredni kontakt między rozmówcami może być przyczyną przerwania wypowiedzi. Replika nie zostaje dokończona na skutek ingerencji rozmówcy, który uzewnętrznia w ten sposób swoje emocje, np.:

Sądek: *Coś mi się przypomina! — a pan, czy jeszcze pamięta o chwili, w której...*

Dynda: *Czy można zapomnieć swego największego dobrodzieja?*

(M.Staw. 9)

Często przerwanie repliki zostaje dodatkowo zasygnalizowane w didaskaliach, np.:

Kubuś: *Janek toby wam tam jeszcze prędzej krzywdy nie zrobił, ale cóż, jak Kasia zakomenderuje, toby Janek się zaparł sam siebie i wlaźby do myszej dziury, bo się tak boi, kiedy wiecie dobrze, że Kasia chodzi w galotach, a Janek...*

Michał (przerywając mu): *Nie pleć bajek i nie wtykaj nosa, gązie ci nie potrzeba.*

(K.Wyc. 12a)

Skakawski: *Jeżeli...*

Palibrzuch (przerywając z złością): *Cicho!*

W niektórych przypadkach przerwanie wypowiedzi jest powiązane z gestem, np.:

Janek: *Droga Kasiu...*

Kasia (zatyka Jankowi usta): *Cicho, ani słowa, ja teras mówię.*

(K.Wyc. 3a)

Zdarza się, że replika nie zostaje dokończona przez nadawcę w celu zainteresowania rozmówcy i podtrzymania napięcia, np.:

Ćmala: *Mówią ludzie, że ci Ścigoń jedynie dlatego taką położył zaporę, aby się ciebie pozbyć. A zatem! hm...*

Jan: *Co zatem?*

(M.Sąs. 22)

Wynikiem bezpośredniego oddziaływania na siebie współuczestników rozmowy są powtórzenia w formie klisz, ułatwiające porozumienie i będące spontanicznymi reakcjami na wypowiedź przedmówcy⁵⁸. To powszechne w potocznej komunikacji zjawisko jest szeroko stosowane przez śląskich pisarzy, np.:

Józef: *I cóż z tego wszystkiego będzie?*

Hanka (z westchnieniem): *Albo ja wiem co będzie?*

Józef: *Ale ja wiem, pójdiesz za Janka i koniec.*

(K.Czar. 14)

Stanisław: *Tylko się pytam, kto ci kupił tak paradne korale?*

Agnieszka: *Korale dostałam.*

Stanisław: *Ha, ja wiem żeś dostała, ale od kogo?*

Agnieszka: *A co ci do tego, od kogo?*

Stanisław: *Co mi do tego? Albom ja cię nie kochał, albom ja się nie chciał z tobą żenić, a ty mówisz, co mi do tego!*

(L.Los. 37)

Powtórzenia są bardzo często efektem emocjonalnej reakcji rozmówcy na treść komunikatu⁵⁹, np.:

Policjant: *W biurze można się wszystkiego dowiedzieć. Tu chodzi o życie, o cudze życie.*

Aniela (bojaźliwie): *Co? o życie, o cudze życie?*

(K.Jan. 38)

Nie należy także zapominać o tekstotwórczej funkcji powtórzeń, organizujących poszczególne elementy dialogu w spójny tekst⁶⁰. Doskonale ilustruje to zjawisko poniższy przykład:

⁵⁸ Por. M. Wojtak: „Wesele”..., s. 112.

⁵⁹ O funkcji ekspresywnej powtórzeń pisze T. Ampel: *Elipsa i powtórzenie...*, s. 182.

⁶⁰ Zob. N. Perczyńska: *Wybrane cechy...*, s. 24.

Pietrek: *Powiedz ino, czy mnie chcesz?*

Maryńka: *Teraz nie wiem... musisz czekać jeszcze.*

Pietrek: *Ino czekać..., ino czekać!... to daj choć całusa!*

Maryńka: *Ej, wstydzilibyś się Pietrek... to nie wolno!*

Pietrek: *Tu czekać... to nie wolno!...*

(B.Chorz. 27)

W związku z tym, że najistotniejszą cechą języka mówionego jest spontaniczność wypowiedzi, wynikająca z równoczesności mówienia i myślenia, zauważa się w tekstach potocznych dwie przeciwstawne tendencje: z jednej strony skłonność do powtórzeń i redundancji leksykalnej, z drugiej zaś wysoki stopień zwięzłości i skrótowości, wpływający na pojawianie się wykolejeń składniowych⁶¹. W sztukach śląskich szczególnie wyraziście uwidacznia się pierwsza tendencja, wyrażająca się nadmiernym stosowaniem zaimków i partykuł, np.:

Zuzka: *Wieleś to miał tego majątku?*

(K.Łak. 20)

Kubuś: *O mój dziadusiu, co wam się też to stało?*

(K.Wyc. 47)

Pisarze śląscy, imitując potoczne rozmowy, bardzo często wprowadzają do wypowiedzi postaci zaimki nieokreślone, sygnalizujące nieistotność informacji z punktu widzenia nadawcy, będącą przejawem obojętności lub wartościowania negatywnego⁶², np.:

Komornik nam mówił, że to tam jakaś zaliczka dla tych świadków, których podałem. (K.Sąs. 30); *Czy myślisz, że tam w Saksonii czeka na twoją córkę jaki hrabia niemiecki?* (K.Obież. 6); *Ale tam jakaś pani z miasta, to nie dla was.* (K.Mac. 26); *Czy to aby nie czarownik jaki?* (K.Czar. 15).

Największą frekwencję w badanych dialogach (szczególnie w sztukach P. Kołodzieja) ma partykuła *tam*⁶³, np.:

Ja tam o tém nie wiem. (M.Dzw. 34); *Ja tam wnet temu zaradzę.* (K.Bog. 35); *Ja tam nie chcę Jantka trzymać w chałupie, niech sobie szuka gdzie indziej pomieszczenia.* (K.Pij. 104a); *Dajcie mi tam spokój.* (K.Niecz. 4); *Ej, będziesz się tam kłopotał, sąsiad zapłaci kosza i basta.* (K.Sąs. 21); *Czy ci się tam podoba albo nie, to mnie tam jedno, ja muszę swoje otrzymać.* (K.Wyc. 50b); *Lepszy mi się tam mąż już nie zdarzy.* (K.Jan. 44); *Jeśli tak dalej będzie postępował, to tam i o tém później*

⁶¹ Por. A. Wilkoń: *Język mówiony...*, s. 27.

⁶² Por. K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 50.

⁶³ W tekstach mówionych wyraz ten traci najczęściej swoje znaczenie przysłówkowe i występuje w funkcji partykuły podważającej ważność informacji. Por. K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy...*, s. 52; N. Perczyńska: *Wybrane cechy...*, s. 42.

możemy pomówić. (M.Dzw. 33); *Dajcie mi tam* spokój z waszym Johanem, bo ja *tam* już za mąż nie pójdę. (K.Bog. 27); *Ej, nie ma tam* wielkiego niebezpieczeństwa. (M.Dzw. 35); *Ej co tam, ja tam* nie gaszę, kiedy mnie nie pali! (M.Sąs. 22).

Odwolaniem do stylu potocznego jest również często stosowana przez śląskich pisarzy partykuła *też*. Najczęściej występuje w pytaniach, np.:

Co też Jan powie, jak się o *tém* dowie? (M.Sąs. 23); *Ja tylko* ciekawym, ile *też* to ojciec mają tych pieniędzy? (K.Wyc. 43b); *Ale kto wam też* w dzień waszego patrona kazał iść do spowiedzi? (L.Praw. 97); *A wieleby też* takie pisanie kosztowało? (K.Sąs. 11); *Bardzo ciekawam, co ci też* powie? (K.Gór. 17); *Jeżeli polegnę na wojnie, wspomnisz też* o mnie, pomodlisz się *też* za mnie? (M.Sąs. 23); *Dla Boga, któż też* to pisze? (M.Kul. 2).

Leksem ten jest stosowany także w wypowiedzeniach twierdzących o nacechowaniu ekspresywnym, np.:

Mój Boże, jak się też to wszystko zmieniło! (M.Błog. 34); *Jużcić bym też* rozumu nie miała wieczorem robić. (K.Gór. 24); *Kiedybyście też* na próżno nie bajali. (K.Wyc.15).

Występującą w języku mówionym dążność do ekonomii i skrótu wyrażają orzeczenia imienne ze zredukowanym lub opuszczonym łącznikiem. Typowe dla potocznej komunikacji konstrukcje z elipsą łącznika⁶⁴ są w śląskich dramatach bardzo częste. Funkcję wykładnika osoby w miejsce opuszczonego łącznika pełni wtedy zazwyczaj zaimek, np.:

Przeto ja wierny tój świętój przestrodze. (L.Dob. 72); *Ja przecie* nie ksiądz. (B.Chorz. 85); *Pokażę jej, że ja głową* w domu. (K.Wyc. 2a); *Przecież to ja winien*, że Jagnysia chora. (L.Los. 44); *Lecz on gotów* pójść na policję. (B.Chorz. 21); *On taki blady*. (M.Dzw. 35); *On przyczyną* wszystkiego złego. (L.Praw. 97); *My* wszyscy jednako stworzeni i wszyscy *my* sobie równi (K.Gór. 34).

Elipsa obejmuje w niektórych wypadkach nie tylko łącznik, ale i podmiot, np.:

Pamiętaj, że nam nierówny. (M.Dzw. 33); *A wreszcie przecież jeszcze niestracony!* (M.Dzw. 39); *Niech robią i gospodarzą, dopóki młodzi*. (K.Wyc. 13b).

Charakterystyczna dla polszczyzny mówionej tendencja do skrótu realizowana jest w badanych utworach także przez powszechne stosowanie orzeczenia imiennego z łącznikiem zredukowanym do końcówki osobowej, dołączanej do różnych leksemów w zdaniu⁶⁵, np.:

⁶⁴ Por. N. Perczyńska: *Wybrane cechy...*, s. 78.

⁶⁵ Zjawisko to zaobserwował także Zaleski w dramatach A. Fredry. Zob. J. Zaleski: *Język Aleksandra Fredry*. Cz. 2: *Fleksja, składnia, słowotwórstwo, słownictwo*. Wrocław 1975, s. 86–87.

Alem ja niewinny. (L.Dob. 74); *A tom szczęśliwy naprawdę.* (B.Chorz. 62); *Jużem na poły martwy.* (M.Mos. 8); *Samam sobie temu winna!* (K.Pij. 114a); *Ale dziś poznałaś, żeś nie głupi, żeś coś wart.* (K.Jan. 21); *Mścić się będę, pókim żyw.* (B.Chorz. 36); *To wszystko dla tego, żeś taki chudy!* (Ś.Sok. 21); *Chwała bądź Panu, żeś od tej ślepoty wolny.* (L.Dob. 72); *Mówił, żeś bardzo piękna.* (S.Tan. 18); *Cicho bądź, kiedyś głupi.* (K.Wyc. 3b); *Tyś nader dobroduszny.* (M.Sąs. 22); *A możesz ty złodziej jaki?* (B.Chorz. 34); *Możesz ty chory?* (L.Los. 13); *Nie lepszaś od Jana!* (M.Sąs. 23); *Mamo, niewdzięcznaś!* (M.Dzw. 33); *Głupis!* (K.Jan. 14); *Czyś pijany?* (L.Los. 25); *Widzę Bartku, żeś uparty.* (L.Praw. 97); *Ty nie potrzebujesz być smutnym, kiedyś gospodarzem.* (K.Wyc. 7a); *Wiem, żeś najlepszym przyjacielem moim.* (M.Błog. 36); *Jużeśmy zgubieni!* (K.Pocz. 24); *Gotowiśmy do podróży.* (M.Błog. 38); *Nie chcemy się bić z sobą, bośmy bracia!* (M.Sąs. 21); *Moiściewy, złoci sąsiedzi, wyście dobrzy jak miód.* (M.Sąs. 22).

Wyraźnym odniesieniem do stylu potocznego jest także w śląskich sztukach powszechne stosowanie ruchomych końcówek czasu przeszłego⁶⁶, chociaż należy pamiętać o tym, że w XIX wieku zakres używania tego typu form (także w tekstach pisanych) był znacznie szerszy niż obecnie⁶⁷. Oto przykłady wybrane z niezwykle bogatego materiału:

Długom tu za ognikiem przy stawie polował. (L.Dob. 70); *Nigdy w mieście nie była.* (B.Chorz. 10); *Zrób, com ci rozkazał.* (K.Wyc. 13a); *Żadnego słowa nie uronił.* (K.Pij. 96a); *Jużem mu powiedział.* (M.Dzw. 33); *Głodum nie cierpiał.* (K.Pij. 95b); *Jam już nad tem często rozmyślała.* (M.Kul. 1); *Poznasz, żeś go tylko z życzliwości opuścił.* (M.Dzw. 35); *Cóż ja mogę za to, iżem go poznała?* (M.Staw. 8); *Jużem zaczął o tem myśleć.* (L.Los. 14); *Aniś się pytał.* (L.Los. 26); *Rozalio, czyś zmysły postradala?* (K.Piln. 12); *Czyniłam, coś rozkazał.* (L.Dob. 70); *Tyś musiała wszystko powiedzieć.* (K.Wyc. 54b); *Jużeś mnóstwo ludzi wyleczył.* (M.Dzw. 34); *Jeszcześ nam się Pan nie przedstawił.* (Ś.Sok. 17); *Aleś się to już nauczyła mówić po niemiecku.* (S.Tan. 53); *A mnieś ani słówka o tem nie powiedziała?* (M.Dzw. 35); *Tyś ich wypuścił?* (Ś.Sok. 25); *Wszyscyśmy jednakowo zeznali.* (K.Gn. 38b); *Chcecie wiedzieć o czymśmy rozmawiali?* (K.Wyc. 8b); *Razemeśmy się dorabiali chleba.* (K.Pij. 110a); *Myśmy już też z moją żoną mówili o tem ...* (K.Mac. 6); *Nie mogę wam opisać, cośmy w drodze z nią wycierpieli!* (M.Błog. 39); *Grzesiowi oddaj 6 marek, któreśmy pożyczyli.* (K.Gór. 52); *I dopieroście teraz przybyli?* (M.Dzw. 39); *Czyście pole sprzedali?* (K.Mac. 56); *Gdzieście ślub brali?* (K.Obież. 55).

⁶⁶ Por. A. Wiikoń: *Język mówiony...*, s. 28.

⁶⁷ Por. I. Bajerowa: *Polski język ogólny XIX wieku. Stan i ewolucja*. T. 2: *Fleksja*. Katowice 1992, s. 175.

Imitacja potoczności realizuje się także poprzez nasycenie dialogów jednostkami o dużym ładunku ekspresywnym⁶⁸. Emocje mówiącego obrazują — obok wspomnianych już wykrzykników inicjujących repliki — często stosowane przez śląskich dramatopisarzy wykrzyknienia retoryczne⁶⁹, np.:

I czegożem doczekała na moje stare lata! (M.Dzw. 39); *Źle się na tem świecie dzieje, źle!* (K.Bog. 32); *Ach własna matka nie ma miejsca!* (K.Mac. 51); *A toć też skaranie z takimi ludźmi!* (K.Sąs. 2); *Straszne! Okropne rzeczy!* (Ś.Sok. 11); *Niepojęte są drogi Pańskie!* (K.Mac. 107); *Cóż też to za czasy teraz nastały!* (L.Praw. 96); *O żebym posiadała taką córkę!* (M.Żuaw. 41); *Oj! jak się to trzeba trapić przy gospodarstwie!* (K.Mac. 60); *O! ja nieszczęśliwa starucha!* (K.Pij. 108b); *Ach, moje nieszczęście!* (M.Staw. 8); *Oj! te sądy, te sądy!* (K.Gn. 39b).

Emocjonalny stosunek nadawcy wypowiedzi do treści komunikatu przedmówcy może się także uzewnętrzniać w postaci pytań retorycznych⁷⁰, np.:

Czyś ty oszalał, czyś pijany? (L.Los. 25); *Córko! Czyśmy cię na to wychowali, ażebyś nam sromotę robiła?* (K. Obież. 81); *Gdzie wy macie serce kobieto?* (L.Los. 42); *Czyś ty oszalał?* (Ś.Sok. 21); *Człowiecze, czy ci się w głowie pomięszało?* (K.Pych. 5); *Dlaczego mnie się nie poradziliście?* (K.Sąs. 31).

W kilku utworach wystąpiły kolokwialne zwroty o wulgarnym zabarwieniu:

Stul gębę dziadu! (K.Pij. 101a); *Stul gębę ty niedołego, bo wiem co czynię.* (L.Los. 9); *Stul gębę młodziku!* (L.Dob. 74); *Wara od wieśniaczki, komedyancie, żeby cię coś gorszego nie spotkało!* (B.Chorz.15); *Poszoł psubrat!* (K.Jan. 32).

Ekspresywny charakter potocznej komunikacji oddają w badanych dialogach także przekleństwa⁷¹, stosowane przez śląskich pisarzy często⁷², ale zazwyczaj w utworach komediowych. W sytuacji ostrej wymiany zdań pojawiają się bezpośrednio zwroty adresatywne, np.:

A niech cię gęś kopnie! (K.Gór. 69); *A idźże już do diabła ty tyrkotko!* (K.Jan. 47); *A niechże cię las trzaśnie!* (K.Sąs. 26); *A niechże cię wciurnoscy wezmą!* (K.Gn.38a); *A niechże cię sto kop siana weźmie!* (K.Sąs. 4); *A niechże cię tysiąc fur siana trzaśnie!* (K.Jan. 29); *A niechże*

⁶⁸ Por. T. Skubalanka: *Ekspresywność języka a mowa potoczna*. W: *Poetyka i stylistyka słowiańska*. Red. S. Skwarczyńska. Wrocław 1973, s. 177—184.

⁶⁹ Por. N. Perczyńska: *Wybrane cechy...*, s. 63.

⁷⁰ Por. tamże, s. 62.

⁷¹ Przekleństwa w funkcji stylizacyjnej były stosowane w komediach oświeceniowych. Zob. J. Węgiel: *Język komediopisarzy Oświecenia*. Warszawa—Poznań 1973, s. 246.

⁷² Por. s. 51.

cię gęś kopnie! (M.Dzw. 31); *Żeby cię gęś kopła tylną nogą!* (M.Dzw. 38); *Pal cię diabeł!* (M.Mos. 4,7).

Przekleństwa są także używane w odniesieniu do osób nie biorących bezpośredniego udziału w akcji komunikacji, np.:

A żeby go kaci wzięli! (B.Chorz. 56); *Niech milion djabłów biorą tego przekłętego Gryzmały!* (B.Chorz. 26); *Do kroć set tysięcy z tą matką!* (K.Mac. 45); *By ich gęś kopła!* (M.Staw. 10).

Najczęściej jednak stosowane są przez śląskich pisarzy przekleństwa nie mające charakteru adresatywnego, służące jedynie wyrażeniu emocji mówiącego, np.:

A to do licha! (B.Chorz. 62); *Psia krew!* (M.Mos. 8); *Do kroć set tysięcy bomb!* (K.Mac. 77; K.Piln. 6); *Do kroć set tysięcy granatów!* (K.Gór. 37); *Do stokroćset tysięcy batalionów!* (K.Gór. 30); *Do milion kroć set tysięcy!* (K.Gór. 37); *Do stu djabłów!* (B.Chorz. 27); *Do stu opust!* (M.Kul. 4); *Do stu tysięcy fur beczek!* (Ś.Sok. 17); *Zaraz do stu beczek!* (B.Chorz. 61); *Sto kroć strzał kartaczów!* (M.Staw. 13).

Styl kolokwialny jest w badanych strukturach dialogowych realizowany także przez liczne frazeologizmy potoczne i przysłowia. Typową dla tego stylu tendencję do obrazowości i dosadności wypowiedzi⁷³ wprowadzają konstrukcje porównawcze stosowane najczęściej przez P. Kołodzieja i T. Borysa, np.:

A pan ję się boi jak ognia. (K.Piln. 7); *Pijacy się mnożą jak grzyby po deszczu.* (K.Wyc. 35a); *Patrzy gdyby siedm wsi spalił, a o ósmej myślał.* (K.Pij. 95a); *Otworzy książkę, choć czytać nie umie i patrzy do niej jak wół na nowe wrota.* (K.Piln. 6); *Na ostatku wszystko Wojtek oddziedziczy, my zostaniemy głady jak turecki święty.* (K.Wyc. 42b); *Będę was szanowała jak oka w głowie.* (K.Wyc. 16b); *Cicho bądź i nie ruszaj twoim głupim rozumem jak cielę ogonem.* (K.Wyc. 13a); *Jak ona zacznie, to jej gęba tyrkocze jak pytel w młynie.* (K.Wyc. 2a); *Nie, bo to głupie jak siano.* (K.Gn. 53b); *Mów, a nie stój jak żołnierz w paradzie.* (K.Piln. 9); *Wilusiu! Wilemku! dla czego stoisz jak posąg wyciosany z kamienia?* (K.Czar. 61); *A ty stój jak rura, a nie broń mej sławy!* (K.Sąs. 28); *Ot! to moje nieszczęście z takim człowiekiem, ja pracuję jak wół nie przymierzając, a on żłapie wódkę jak wodę.* (K.Czar. 66); *Jak się zalotnicy dowiedzą, że ty masz w skrzyni parę set talarów i do tego piękne gospodarstwo, to ich się naleci jak wróbbli do prosa.* (K.Bog. 25); *On ma pojęcie o śpiewie jak niedźwiedź o gwiazdach.* (K.Pych. 12); *Wszystko idzie choćby z płatką.* (K.Łak. 5); *Ale ci pędzą choćby wiatr.* (K.Wal. 17); *Ale to ciężkie panoczku ... jakby sto żydów w tem zapakowano.* (B.Chorz. 72); *A ty stary*

⁷³ Por. H. Kurkowska, S. Skorupka: *Stylistyka polska. Zarys*. Warszawa 1959, s. 238.

nie siedź tak **jak grzyb w trawie**. (S.Tan. 19); *Soltys pisząc mi, tak pomieszał wszystko do kupy, jak nie przymierzając groch z kapustą*. (B.Chorz. 66); *Pan ma twarde serce jak gdyby z kamienia*. (L.Dob. 74); *Wyrosła dziewczka jak drągał* (L.Los. 8); *Wrzeszczy jak jaka furja!* (B.Chorz. 73); *Pocóż tu rady, kiedy się szczęście sypie jak z miecha*. (M.Dzw. 38); *I wyjechał na tem gospodarowaniu gorzej jak Zabłocki na mydle*. (B.Chorz. 57); *Cicho jakby mak siał*. (Ś.Sok. 5); *Kachna zdrowa jak krzemień*. (L.Los. 45); *Jak wy baby poczniecie, to idzie mowa jak woda na przerwanej opuszcie*. (M.Kul. 1).

Dramaty P. Kołodzieja są także najbardziej spośród śląskich sztuk nasycone frazeologizmami o potocznym, dosadnym charakterze, np.:

Tak, otrul się, wypił całą butelkę trucizny i potem kopytami strześlił. (K.Jan. 41); *Bo gdybym tylko nogi wyciągła, zaraz by się mężulek żenił* (K.Jan. 17); *Ale ja tu gębą mielę, a robota w domu czeka*. (K.Mac. 7); *Lepiejbyś zrobił, gdybyś pilnował swego obowiązku, i nie wtykał nosa, gdzie ci nie potrzeba* (K.Piln. 6); *Kaduk wie, gdzie się to powlokło!* (K.Pij. 93a); *Poczekaj ty paradnico, nauczę cię po kościele gwizdać!* (K.Gn. 40b); *Gdybym była pełną filiżankę wypila, może na miejscu byłabym trupem padła*. (K.Piln. 13); *Tylko mu dobrze skórę wygarbuj*. (K.Piln. 9); *Toteż trzeba zamknąć gębę na kłódkę i ani pisać nikomu o naszym interesie*. (K.Pij. 106b); *Jak ci pani wypali w mordę, to pocałuj rękę i mów jak moskał, gdy mu się co oberwie: „dziękuję pani za wyćwikę!”* (K.Gór. 24); *Człowiek już nie wie, gdzie mu leb stoi*. (K.Gór. 30); *A ty trzymaj pysk!* (K.Wyc. 53b); *Nie pleć bajek i nie wtykaj nosa, gdzie ci nie potrzeba*. (K.Wyc. 12b); *Jak cię palnę w leb, to ci się w oczach zaświeci*. (K.Mac. 62); *Idź na złamanie karku, ty nieszczęsne stworzenie, a więcej mi się na oczy nie pokazuj!* (K.Mac. 79); *Kaska potrafi Janka przerobić na swoje kopyto*. (K.Wyc. 14b); *Dopiero sześć tygodni po ślubie, a mi żeniaczka w gardle stoi*. (K.Piln. 8); *Oto nadałem sobie bobu!* (K.Czar. 23); *A jabym się miał tulać po cudzych śmieciach?* (K.Wyc. 15a); *Oho! jakiegoś nieboraka wzięły na języki*. (K.Czar. 7); *Bo sobie nie dam lada komu w kaszę dmuchać*. (K.Sąs. 18); *Ta cyganka ma swoje za uszami*. (K.Gn. 45a); *Ona mnie gotowa zbić na kwaśne jabłko*. (K.Piln. 10); *Zaraz, tylko chustkę wrzucę na kości*. (K.Sąs. 25); *Widzisz jak wszystko idzie gładko, taką głupią babę wywiedziesz w pole jak chcesz, ale potrzeba mieć głowę na karku*. (K.Bog. 30); *Tak, macie rację; kota w miechu nikt nie kupuje. Najprzód trzeba dziewczynę obejrzeć ...* (K.Mac. 13); *Nie cierpię, gdy kto zmarłego skórę oblewa, albo gdy ludzie prosto z pogrzebu do karczmy idą*. (K.Gór. 6); *Dziś ja tu panią i musicie tańczyć podług mojej piszczałki*. (K.Mac. 41); *Jak do domu powrócę, to mu wszystkie kości połamię*. (K.Sąs. 50); *Ja się śmiałem do rozpuku*. (K.Sąs. 27).

Inni pisarze czerpią z zasobów potocznej frazeologii znacznie rzadziej. Z utworów ich pochodzą przykłady:

Ja zaś ręczę ci za to, że Maryńka i tak koło nosa ci pójdzie. (B.Chorz. 12); *Nie dla psa kielbasa.* (B.Chorz. 8); *Niech cię tam o to głowa nie boli* (B.Chorz. 49); *Gdyby ją nie bić, toby i końca z nią nikt nie doszedł* (L.Los. 9); *Słyszałem coś o tym gwizdać, lecz nie wierzę.* (M.Sąs. 21); *Chciałbym z wami pomówić na ustroniu, jak to mówią, między czterema oczy.* (M.Sąs. 21); *Stary ulan, który się tyle prochu nawąchał, nie ulęknie się baby.* (L.Los. 9); *Powinnością naszą jest starać się, żebyśmy dziecię dobrze posadzili, nim nam relikwie zaśpiewają.* (M.Kul. 1); *Twoje sprawowanie się będzie dla nich gwoździem dla ich trumien.* (M.Błog. 36); *Nie chciałeś Maćku słuchać dobrej rady, teraz śpiewaj z wróblami, cierp.* (L.Los. 10); *Jak to? — więc Bańka, Smyczek i Worek stroją do panny koperczaki? — sto wystrzałów kartaczów! — trzech to za wiele na jedno ciele (poprawia się) chciałem powiedzieć: „na jedno serce dziewicze”!* (M.Staw. 8).

Kolokwialne nacechowanie wprowadzają do śląskich dramatów także charakterystyczne dla stylu potocznego przysłowia⁷⁴, które wzbogacają i ubarwiają język postaci⁷⁵. Frazeologiczne konstrukcje w formie wypowiedzeń składniowych są w dialogach dramatycznych mocno uwikłane sytuacyjnie lub kontekstowo, np.:

O wilku mowa, a wilk tu. (K.Wyc. 24b); *Śmieją się, już po deszczu pogoda.* (K.Czar. 7); *Mój panie, starość nie radość.* (K.Jan. 13); *Filipie, daj pokój, psie głosy nie idą pod niebiosy.* (K.Pocz. 15); *Ej, ej, każdy ma swego mola, co go gryzie.* (K.Pocz. 9); *Poczekaj ptaszku, sprzedałeś skórę nimeś niedźwiedzia ubił.* (M.Kul. 5); *Ale moja Hanka nie jest ubogą, więc też nie weźmie ubogiego. Tylko jednakie woły dobrze ciągną!* (M.Kul. 1); *Widzisz Stachu — z tej mąki nie będzie chleba.* (M.Dzw. 38); *Mnie jest milszy wróbel w rękę jak gołąb na dachu.* (K.Wyc. 3b); *Robota nie zając, to nie uciecze.* (B.Chorz. 23); *To miejsce jest tak moje, jak twoje. Zresztą kto pierwszy to lepszy. Kto długo lega, tego chleb odbiega.* (K.Wal. 4); *Ej, moi drodzy, goły się tam złodzieja nie boi.* (K.Mac. 12); *Co było, a nie jest, nie pisze się w rejestr.* (K.Mac. 41); *Jagusiu, usłuchaj, daj spokój, bo jakby się ludzie dowiedzieli, to z wróbla zrobią wołu.* (K.Mac. 41); *A cóż wam do nas, patrzcie swojego, nie korzucha [!] czyjego.* (K.Gór. 25); *Cicho stary, trzeba używać świata, póki służą lata.* (S.Tan. 6); *Ej, mnie się zdaje, że z tej mąki nie będzie chleba.* (K.Mac. 32); *Mnie to ani ziębi, ani grzeje.* (L.Los. 5);

⁷⁴ Por. H. Wróbel: *Wyznaczniki potoczności — problemy dyskusyjne.* W: „Socjolingwistyka”. Cz. 4. Red. W. Lubaś. Katowice 1982, s. 35—41.

⁷⁵ Stosowanie takich konstrukcji jest głęboko zakorzenione w polskiej tradycji komediowej. Por. J. Węgier: *Język komediopisarzy...*, s. 211—226; T. Skubałanka: *Styl językowy komedii Aleksandra Fredry.* „Pamiętnik Literacki” 1977, R. 68, z. 2, s. 129—140.

Lecz mówię ci Bartku, odwróć się od tej złej drogi nim cię kara doścignie, bo Pan Bóg nierychliwy, ale sprawiedliwy. (L.Praw. 97); *Sprzeciwiać się nie będę, bo śmierć i żona od Boga przeznaczona.* (K.Gór. 66); *Kto się żeni, to się mieni.* (L.Los. 10); *Kruk krukowi oka nie wykole, chłop zawsze za chłopem, biedne my niewiasty.* (K.Piln. 13); *Na frasunek dobry trunek.* (K.Obież. 52); *Nie mów hop, aż przeskoczysz!* (K.Obież. 71).

Pod względem ilości i częstotliwości występowania przysłów wyraźnie wyróżniają się sztuki P. Kołodzieja. Typowym dla tego pisarza zabiegiem kompozycyjnym było budowanie fabuły utworu wokół jakiegoś przysłowia, które było później w dialogach przywoływane kilkakrotnie w celu uzasadnienia słuszności bądź fałszywości postępowania bohaterów. Raz nawet umieścił przysłowie w tytule: *Pocziwy młynarz czyli Kto pod kim dolki kopie sam w nie wpada*. Kołodziej lubił podkreślać rodzimą tradycję przytaczanych sentencji, poprzedzając je specjalną zapowiedzią i często zaznaczając cudzysłowem:

Ale Jagusiu nasze przysłowie mówi: „Kiedy przyjdiesz między wrony, musisz krakać jak i ony“. (K.Mac. 42); *Marysiu, pamiętaj, przysłowie mówi: „Przed upadkiem pycha chodzi“.* (K.Bog. 28); *Lepiej bym był zrobił, gdybym się trzymał naszego przysłowia: „pilnuj swojego, a nie wtrącaj nosa do cudzego“.* (K.Jan. 34); *A nasze przysłowie polskie powiada: Czem skorupa z młodu nawre, tym na starość trąci.* (K.Niecz. 9); *Pamiętajże sobie nasze przysłowie polskie: że łakomy dwa razy traci.* (K.Łak. 12); *I wiecie Michale, że przysłowie powiada „wiedzą sąsiedzi, jak kto siedzi“.* (K.Wyc. 14a); *Przysłowie powiada: „Jeszcze się ten nie urodził, żeby wszystkim dogodził“.* (K.Pocz. 24); *Bo przysłowie mówi „dobra żona więcej warta niżeli złota korona“.* (K.Pocz. 9); *Chętnie przyjmujemy was, stósując się do naszego przysłowia: „Gość w dom, Bóg w dom“.* (K.Gór. 73); *Wiecie, że przysłowie powiada: co masz zjeść dziś, to zostaw na jutro, a co masz zrobić jutro, to zrób dziś.* (K.Wyc. 37a); *I przysłowie mówi: „Jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie“.* (K.Wyc. 36a); *Przysłowie powiada: „Pan Bóg zasmuci, Pan Bóg pocieszy“.* (K.Pocz. 11); *Moja sąsiadko, zgoda buduje, niezgoda rujnuje. A na nas sprawdziło się to przysłowie.* (K.Wal. 26); *Proszę bądźcie spokojni o mój los i pamiętajcie: „Kto z Bogiem, to Bóg z nim“.* (K.Pocz. 9); *Jest to prawdą niezaprzeczoną, że „kto się na Boga spuści, tego Bóg nie opuści“.* (K.Pocz. 24); *Pamiętajmy o mądrem zdaniu: „Cudze kraje chwalmy, a w swoich siedzimy“!* (K.Obież. 85); *Pamiętaj, że nie wszystko złoto, co się świeci.* (K.Mac. 15; K.Bog. 28); *Ale ja zawsze mówię: Chodź wrono, jak jesteś stworzono“.* (K.Pych. 21); *Ludzie mówią: „Taniec nie robota, kto nie umie to sromota“.* (K.Mac. 38).

W sztukach pozostałych pisarzy przysłowia występują sporadycznie:

Czem skorupka z młodu nawre, tém już zawsze trąci. (M.Dzw. 39); *Nie wszystko złoto, co się świeci.* (L.Los. 37; M.Dzw. 39); *Mądrej głowie dość dwa słowie.* (B.Chorz. 4); *Trudno tego wodzić, kto sam nie chce chodzić.*

(M.Dzw. 31, 34); *Tak długo dzban wodę nosi, aż się ucho nie urwie.* (L.Praw. 96); *Mędrzec w każdej dobie pamięta o sobie.* (M.Błog. 36).

Zabiegi stylizacyjne śląskich pisarzy koncentrowały się wokół budowania dialogów (i polilogów) na zasadach zbliżonych do potocznej komunikacji. Chociaż we wszystkich badanych utworach występuje sporo struktur naśladujących pozaliterackie akty komunikacji, w wielu z nich zauważa się pewną sztuczność i konwencjonalność. Obok dialogów opartych na szybkiej wymianie ról nadawczo-odbiorczych spotykamy też takie konstrukcje, w których repliki są nadmiernie rozbudowane. Dłuższa nieprzerwana wypowiedź jednej osoby określana jest przez badaczy jako tyrada, jednostka zbliżona budową do monologu, ale ze względu na liczne elementy podtrzymujące kontakt między rozmówcami funkcjonuje w dialogu na takiej samej zasadzie, jak replika — z tą różnicą, że tyrada jest strukturą skonwencjonalizowaną, mającą charakter raczej literacki niż potoczny⁷⁶.

W utworach Karola Miarki (szczególnie w sztukach o charakterze melodramatycznym) spotykamy sporo dialogów opartych na wymianie tyrad. Ich charakterystyczną cechą jest nienaturalność w stosunku do potocznej komunikacji i wyraźne spowalnianie tempa akcji. Bardzo często K. Miarka wprowadza takie dialogi na początku aktu w celu zaznajomienia widza z uczuciami i motywami działania bohaterów, a także z wydarzeniami wykraczającymi poza akcję utworu. Oto jeden z wielu przykładów wymiany tyrad, występujących w sztukach redaktora „Katolika”:

Jadwiga: *Janie wstań, odetchnij sobie, przejdź się po świeżem powietrzu, bobyś mi zachorował. Siedzisz przy pracy skrzywiony jak obręcz, a już to od drugiej po północy.*

Jan: *Droga mateczko! Nie troszczcie się o mnie! Jestem zdrowy jak pieniądz, a kiedy pełno roboty, to też nie chybia ochoty! Wiecie, że mi zarabiać potrzeba! — Oto, jak surdut Ćmałowi doszyję, otrzymam 25, za surdut 8, za spodnie 6 srebrników. Oddam wam 9 na potrzebę, a do oszczędzonych dołożę znów 30, jeden talar! — Jeżeli Pan Bóg poszczęści zdrowiem, to za roczek lub za półtora uzbieram przeciw 100 talarów. (Z radością) Stanę przed Ścigoniem i rzeknę: Ojczy, oto oszczędziłem pracę 100 talarów, wypełniłem warunek i proszę o Teresę za żonę! — (Wesoło) Przyjdzie gosposia do domu, wyręczy mateczkę z nieustannej pracy. Będzie to życie, ha!*

Jadwiga: *Daj Boże, żeby się twoje jak najrychlej spełniły życzenia, o co codziennie gorąco się modłę, bo żal mi ściska serce, kiedy się przypatruję, jak od Bożego ranka aż do późnej nocy ciągle siedzisz przy robocie i nie pozwalasz sobie wytchnienia! Nie*

⁷⁶ Por. A. Stoff: *Formy wypowiedzi...*, s. 105.

wyśpisz się, nie wyjdiesz na Boży świat i żałujesz nawet krajcara na tytuł, aby tylko oszczędzić grosiwa. Zmizerniejesz nareszcie, zachorujesz i umrzesz! (Z płaczem) A to wszystko dla kaprysu Ścigonia.

(M.Sq.s. 22)

Nie należy zapominać o tym, że K. Miarka był publicystą i powieściopisarzem, a scenopisarstwem zajmował się okazjonalnie, posługując się schematami i motywami znanymi mu z sentymentalnych powieści i melodramatów (polskich i niemieckich). Nie posiadał zmysłu scenicznego i umiejętności konstruowania barwnych charakterów, stąd jego sztuki — prekursorskie dla śląskiego scenopisarstwa — są bardzo schematyczne, a dialogi często dalekie od realizmu.

Następcy K. Miarki znacznie lepiej radzą sobie z konstruowaniem dialogów na wzór potocznych rozmów, przy czym zdecydowanie najwięcej inwencji wykazuje w tym kierunku Piotr Kołodziej, który wprowadza (czasami w ograniczonym zakresie) wszystkie najważniejsze elementy pozaliterackiej komunikacji. Pisarz ten stosuje tyrady, ale nigdy jako wymienne repliki dialogu, tylko jako przemówienia o charakterze moralizatorskim, wypowiedane zawsze przez osoby o dużym autorytecie, np.:

Sołtys: *Nie was ojciec, tylko wyście ojca oszukali, bo wam dał naprzód gospodarstwo zapisać. Wstydzicie się waszego cienia, wy nie dobre dzieci, coście ojcu tak dokuczały, gdy wam wszystko oddał. I kto wie, może by był musiał z głodu umrzeć lub chodzić po zebranych chlebie, gdyby ks. proboszcz nie byli pożyczili pieniędzy, które oświeciły rozum wasz, jak macie kochać ojca, tego ojca, który was więcej kochał, jak samego siebie. Oj biada, biada wam! tak nie szanować i poniewierać własnego ojca, który we dnie i w nocy pracował i pragnął waszego szczęścia, a wyście go za to pod szopę wypędzili? Gdy wam znów pieniądze pokazał, toście go znowu chcieli w bawelnę obwijać. Oj dzieci! Jakże staniecie kiedyś przed sąd Najwyższego Boga? cóż powiecie na swoją obronę, kiedy was ojciec będzie oskarżać, żeście go nie słuchały i dobrych nauk jego?*

(K.Wyc. 57b—58a)

W podobnej funkcji wprowadzają tyrady inni pisarze. Podany niżej przykład to przemowa ojca do syna ze sztuki Juliusza Ligonja:

Wojciech: *Ej Stasiu, ty mi dużo kłopotów nasuwasz na starość, a ja ci zawsze powtarzam, że nie ma szczęścia na ziemi, tylko albo być ułanem, albo się ożenić i w chałupie siedzieć; a ty nie trzymasz się ani tego, ani owego, to też niedarmo zawsze ci smutno i nudno, ot! a prawdę mówiąc to i mnie nie wesoło na moje stare lata. Nie ma w domu nikogo, i chociaż starasz się o wszystko, ale zawsze to nie to! ot nie ma kobiety, to też dom cały jak człowiek bez serca!*

(L.Los. 13)

W związku z tym, że badane utwory powstawały w znacznej rozpiętości czasowej i autorami ich byli twórcy o odmiennych preferencjach stylistycznych, dramaty te są znacznie zróżnicowane. Karol Miarka — pierwszy pisarz, który podjął próby dramatopisarskie — nie potrafił jeszcze wyjść poza narzucone sobie schematy „literackości”, rozumianej jako dążenie do ukształtowania języka utworu w sposób bardziej wyszukany od potocznej komunikacji. Rozumiał jednak naturalną dla utworów dramatycznych potrzebę naśladowania spontanicznych rozmów, stąd znajdujemy w jego sztukach (szczególnie w komediach) znaczną ilość struktur kolokwialnych. Pewien postęp w kierunku mimetycznego nawiązania do komunikacji potocznej zauważamy w dwóch dramatach Juliusza Ligońa, chociaż trzeci — *Dobry syn* — jest najbardziej skonwencjonalizowanym utworem w dziejach śląskiego scenopisarstwa, albowiem pisarz, wykorzystując swoje poetyckie umiejętności, posłużył się w nim formą wierszową. Zastosowanie rymów stało się podstawową zasadą organizacji tekstów dialogowych i monologowych w tym utworze. Pisarz wprowadza rymy parzyste najczęściej w obrębie repliki, np.:

Marynka: *Przechodząc tu mimo słyszę twój głos miły,
Same mi się nogi w tę stronę zwróciły.
Słyszę, że tu za czemś tak pilnie polujesz,
Czy to mnie mój Stachu teraz poszukujesz?*

Stach: *Ciebie nie poluję Marynko ma miła,
Bo choćbyś zamknięta w kilka zamków była,
Tobym cię odszukał, wydobył z więzienia,
Lecz oto mam kłopot, że pieniędzy nie ma.*

(L.Dob. 70)

W przypadku szybkiej wymiany ról nadawczo-odbiorczych rymy zachodzą między dwiema replikami, np.:

Marynka: *Stachu! oto ogień nad stawem goreje!*

Stach: *Gdzie? gdzie? rety nie wiem co się zemną dzieje?*

(L.Dob.70)

Juliusz Ligoń na ogół dobrze radzi sobie z formą wierszową, chociaż czasami na potrzeby rymu wprowadza sztuczne sformułowania, np.:

Antek: *Ej ojciec ten surdut to jest takusiczki*

Jak ma ten możny pan Wojciech Dobrosicki.

(L.Dob.74)

Dobry syn jest sztuką, która nawiązuje formą do polskich komedii oświeceniowych⁷⁷ oraz do dramatów A. Fredry. Jest to jednak jedyna taka próba w śląskim scenopisarstwie. Dramatopisarze w tym regionie wzorowali się na sztukach ludowych, szczególnie na „obrazkach wiejskich” W. L. Anczyca.

⁷⁷ Por. M. Wojtak: *Dialog w komedii...*, s. 35.

Najwybitniejszym naśladowcą pisarza krakowskiego był Piotr Kołodziej, który przejmował z jego utworów wiele wątków, ale przede wszystkim preferował na wzór „obrazków wiejskich” wodewilową formę, polegającą na przeplataniu dialogów i monologów piosenkami, często połączonymi z tańcami. P. Kołodziej, mimo że miał chyba najsłabsze spośród śląskich twórców przygotowanie literackie, był obdarzony największym talentem dramatopisarskim, miał doskonale wycucie sceny i umiejętność konstruowania barwnych postaci. Tempo akcji w jego sztukach jest szybkie dzięki ciągłej wymianie ról nadawczo-odbiorczych w dialogach. Pisarz intuicyjnie zapewne wyczuwał potrzebę wprowadzania elementów potocznej komunikacji do struktur dialogowych. Stąd sztuki P. Kołodzieja znacznie różnią się od utworów scenicznych K. Miarki czy nawet J. Ligionia pod względem nasycenia dialogów jednostkami kolokwialnymi. Można chyba mówić o ewolucyjności śląskiego dramatu w kierunku odchodzenia od sztucznych replik o kształcie tyrad do wzorowanej na potocznej komunikacji szybkiej wymianie ról, chociaż ze względu na dydaktyczny charakter regionalnej literatury w okresie pruskim tyrady są także obecne w dramatach P. Kołodzieja, ale tylko jako przemówienia o wyraźnie moralizatorskim zabarwieniu. Następcy dramatopisarza z Siemianowic w zasadzie kontynuują ten typ scenopisarstwa i można stwierdzić, że dialogi w sztukach F. T. Borysa, M. Simona i A. Świdra w znacznej mierze realizują zasadę mimetyzmu, przy jednoczesnym eliminowaniu elementów gwarowych.

Monologi jako struktury wspomagające literacką komunikację z odbiorcą zewnętrznym

W tradycji dramatycznej obok dialogów tworzących wewnątrztekstowy plan komunikacyjny zakorzeniona jest forma monologu, wprowadzona ze względu na odbiorcę zewnętrznego w celu przedstawienia uczuć i rozterek myślowych bohaterów, a także motywacji i zapowiedzi ich przyszłych działań. Monolog traktuję w ujęciu tradycyjnym jako „wypowiedź jednej osoby w warunkach nieskrępowania niczyją obecnością”⁷⁸. Rozróżnienie między dialogiem a monologiem w pracach różnych badaczy nie jest jednoznaczne, np. J. Mukařovský uważa, że monologiem jest nieprzerwana wypowiedź jednego uczestnika bez względu na obecność lub nieobecność innych osób⁷⁹. W tym ujęciu w zasadzie monolog pokrywa się z „opowiadaniem”⁸⁰. Dokładniejsze

⁷⁸ A. Stoff: *Formy wypowiedzi...*, s. 156.

⁷⁹ J. Mukařovský: *Dialog a monolog...*, s. 190.

⁸⁰ Na tak szerokie traktowanie monologu zwraca także uwagę R. Mayenowa, motywując trudności w teoretycznym zdefiniowaniu jego struktury brakiem monologów dramatycznych

badania nad typem narracji skierowanej do uczestników rozmowy doprowadziły do sformułowania terminu „monolog wypowiedziany”⁸¹. Ze względu na niewielką ilość tego typu struktur w badanym materiale i ich nieprzystawalność do tradycyjnego rozumienia monologu wyłączam je z zakresu moich analiz, traktując jako podstawowy wyróżnik wypowiedzi monologicznej samotność podmiotu mówiącego.

Monolog jest formą skonwencjonalizowaną, stosowaną w utworach dramatycznych w celu nawiązania kontaktu z odbiorcą zewnętrznym poprzez wyłączenie wypowiedzi z planu wewnątrztekstowego⁸². Konwencja zakłada, że postać przebywająca sama na scenie rozmawia ze sobą, ujawniając tajniki swojej psychiki przed biernym słuchaczem, nie mającym żadnego wpływu na kształt komunikatu. O ile jednak w dialogach postaci — na poziomie wewnątrztekstowym — przeważa w polskiej tradycji dramatycznej tendencja do mimetyzmu, o tyle w planie zewnątrztekstowym komunikacja daleka jest od rzeczywistości pozaliterackiej⁸³, chociażby z tej przyczyny, że monologi sceniczne są strukturami sztucznymi, stworzonymi jedynie na potrzeby rodzaju literackiego, jakim jest dramat.

Udział jednostek monologicznych w poszczególnych sztukach jest dość istotny, o czym świadczyć może fakt, że nie ma w badanym materiale utworu, w którym tego typu struktury by nie występowały. Jednak nie wszyscy pisarze posługują się tą formą równie często. Najchętniej stosują monologi w celach kompozycyjnych P. Kołodziej, K. Miarka i F. T. Borys, natomiast pozostali pisarze wprowadzają te formacje rzadziej. Zgodnie z polską tradycją dramatyczną⁸⁴ monologi są w śląskich sztukach jednostkami samodzielnymi, przybierającymi zawsze postać odrębnej sceny. Pełnią w utworach scenicznych ważną funkcję spajania całości, przejawiającą się w tym, że są wypowiedziane najczęściej przez jednego z uczestników dialogu z poprzedniej sceny. Zdarza się także, że monologi inicjują akcję sztuki, wprowadzając w krąg zasadniczych dla utworu zagadnień.

Struktura językowa tekstu monologicznego różni się od dialogu przede wszystkim tym, że jest kształtowana wyłącznie przez podmiot mówiący i odbiorca komunikatu nie ma możliwości wpływania na jego przebieg. Przekroczenie granic wewnętrznej komunikacji i zerwanie konwencji rozmowy z samym sobą zaznacza się niejednokrotnie przez bezpośrednie zwroty do odbiorcy zewnętrznego, jakim w sytuacji scenicznej jest publiczność, np.:

w potocznej komunikacji. Zob. M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 260.

⁸¹ Zob. M. Głowiński: *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W: M. Głowiński: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 107; B. Witosz: *Cechy strukturalno-składniowe monologu wypowiedzianego (na przykładzie literatury polskiej)*. Katowice 1988.

⁸² Por. M. Wojtak: *Dialog w komedii...*, s. 164.

⁸³ Por. tamże.

⁸⁴ Por. tamże, s. 152.

Brygida (sama): *Słuchajcie jeno takiego gadania! Czy to kobiety już nic we świecie nie znaczą?*

(K.Obież. 7)

Magdalena (sama): *Patrzcie, znowu się wynieśli.*

(K.Mac. 46)

Wójt (sam): ... *Dotąd przynajmniej wójta te lotry szanowali, a teraz uważcie sobie, mój siwosz im się zapodobał.*

(L.Praw. 96)

Gryzipiórko (sam): *Ha, ha, ha, nie ma lepszego w świecie geszefstu, jak głupim chłopom prowadzić procesa. Znowu mi się udało tłustą rybkę ułować. (do publiczności): Ba, moje państwo, nie prawda, że tłusta, kiedy daje zaliczki 6 marek i dwie gęsi.*

(K.Sąs. 8—9)

Kasia (wchodzi, ogląda się): *Acha, już się gdzieś wyniosła. Wierzajcie mi ludkowie, że nie ma nic gorszego na świecie jak zły sąsiad.*

(K.Gn. 43b)

Dydaktyczny charakter dramatów Kołodzieja ujawnia się czasem w bezpośredniej nauce, skierowanej do publiczności w końcowym monologu, np.:

Szymon (sam do publiczności): *Szanowna Publiczność, widzieliśmy obrazy pychy i wyniosłości i jej skutki. Więc chrońmy się wszyscy pychy, żeby nam się tak nie przydało jak Jankowi. I pamiętajmy sobie zawsze nasze przysłowie polskie: „Pycha przed upadkiem chodzi”*

(K.Pych. 23)

Gryzipiórko (sam): ... *Młodzieńcy! Weźmijcie mnie za przykład, pilnujcie nauki i słuchajcie przestrogi i rad rodziców waszych, abyście sobie mogli zarobić uczciwie na kawałek chleba. Wolne chwile zamiast przepędzać w knajpach i pomiędzy złymi kamratami, poświęcajcie czytaniu dobrych książek i „Katolika”, który was zabawi, pouczy, abyście kiedyś mogli zostać dobrymi ludźmi, mężami, obywatelami. Bo tylko raz w życiu jesteście młodzi, i pamiętajcie, że czem skorupa za młodu nawrze, tem do starości trąci!*

(K.Sąs. 54—55)

W związku z tym, że monologi są zazwyczaj pretekstem do ujawniania uczuć i emocji postaci, bardzo często zawierają formy nacechowane ekspresywnie⁸⁵. W badanych tekstach sporo jednostek monologowych inicjują wykrzyknienia wyrażające emocjonalny stosunek nadawcy do własnej sytuacji bądź do osoby, która brała udział w poprzedniej scenie, np.:

⁸⁵ Por. A. Stoff: *Formy wypowiedzi...*, s. 160.

Anneczka: *Boże mój, Boże, czym ja myślała, że on tak prędko opuści nasz dom!*

(M.Dzw. 32)

Agnieszka: *O Boże mój! Com ja zawiniła, że nademną pastwią się wszyscy, że mnie tak niesłusznie oczerniają! Oh, biedna ja sierota!*

(L.Los. 38)

Marcinowa: *Wielki Boże!... ten niezdara, mazgaj, osioł i cieluch największy ma zostać mężem Maryńki?...tego więc przechwalano mi za najlepszego pocziwca z miasta? ... No! ciekawam, co na nim pocziwego, może te portale, które na sobie nosi!... Albo wszyscy oszaleli, albo tylko ja sama!*

(B.Chorz. 66)

Widoczna w ostatnim przykładzie tendencja do przeplatania wykrzyknień pytaniami retorycznymi o nacechowaniu ekspresywnym jest jedną z najczęściej spotykanych zasad organizacji wypowiedzi monologowych w śląskich sztukach, np.:

Jan: *Mój Boże! Sen to, albo rzeczywistość? - Mara ludząca, lub prawda okropna? — Boże! ratuj mój rozum od pomieszanía!*

(M.Sąs. 23)

Magda: *Czemu te dziady już nie pozdychają! Czy to nie ma dla nich miejsca już na Cmentarzu? wiekować tu będą i zawadzać nam zawsze!*

(K.Pij. 107a)

Bardzo często owe wykrzyknienia i pytania retoryczne przybierają postać uogólnionych stwierdzeń rozpowszechnionych w języku potocznym, np.:

Magdalena: *Mój Boże, jaki to ten świat! Jeszcze nieboszcza w grobie nie ochłódła, a już się drugie cisną. Ale to tak: dziewczyny wcale nie uważają za kogo idą, czy za młodzieńca, czy za wdowca, byle się tylko wydać i ten upragniony czepek włożyć na głowę.*

(K.Mac. 7)

Takie uogólnione stwierdzenia mogą stać się punktem wyjścia uzewnętrznienia uczuć nadawcy, np.:

Teresa: *Oj smutnieć też to sieroty życie! — Nie mam nikogo na świecie, aby jemu powierzyć troski i frasunki moje. Matka droga w grobie — wujaszek chociaż mnie kocha, jednak mnie nie rozumie, i nigdy nie zrozumie serca mojego, tak ciężko załopotanego!*

(M.Sąs. 23)

Często emocje podmiotu mówiącego formułowane są w postaci ekspresywnych pytań retorycznych, np.:

Wojciechowa (*placze*): *Co ja też porobiła, czemuż ja też nie została do śmierci wdową, kiedy mi tak było dobrze? Czemuż ja nie usłuchała kochanej matki i dobrego Macieja, kiedy mi dobrze radzili!*

(K.Bog. 35)

Wypowiedzi monologowe w badanych tekstach bardzo często zawierają elementy charakterystyczne dla dialogów⁸⁶. Szczególnie rozpowszechnione są zwroty do nieobecnego adresata, zazwyczaj o dużym ładunku emocjonalnym, np.:

Kazimierz: *Kochany Pawle, gdzieś się ty stracił już to osiem lat temu, gdyś przepadł jak kamień w wodzie.*

(S.Tan. 35)

Brygida: *O moje, moje drogie dziecko! Gdzie się znajdujesz lub czy jeszcze żyjesz. Niezawodnie musi ci się źle powodzić, bardzo źle, skoro tak dawno nie pisałaś.*

(K.Obież. 75—76)

Teresa: *... Oj Janie! — I dla czegoż zawiodłeś nadzieję moją? — Byłam tak szczęśliwą, gdy mi przysięgałeś tu pod tą jabłonią, że mnie nigdy nie opuścisz, że mnie jedynie aż do śmierci kochać będziesz! — A teraz? — Że wujaszek żąda ofiary od ciebie, aby cię doświadczyć, to mnie już porzucasz?*

(M.Sąs. 23)

Dialogiczny charakter wielu spośród badanych monologów (szczególnie w sztukach P. Kołodzieja) jest spowodowany licznie wplatanymi pytaniami uprzedzającymi dalszy ciąg wypowiedzi. Są to zazwyczaj struktury eliptyczne, ściśle związane semantycznie z wypowiedzeniami poprzedzającymi pytanie, np.:

Magdalena: *Patrzcie, znowu się wynieśli; dopiero przyjechała, ani się w domu nie obejrzała, do kuchni nie zajrzała, czy dzieci jadły nie spytała; i znowu poszła. A Paweł? Paweł jest jej niewolnikiem, słówka jej przeciwnego nie powie, bo by żonkę obrazil...*

(K.Mac. 46)

Stosowanie komplementarnego układu pytanie — odpowiedź wprowadza często do tekstu monologu ogromny ładunek emocjonalny, np.:

⁸⁶ Na dialogiczność zawartą potencjalnie w strukturach monologowych zwracał uwagę J. Mukařovský: *Dialog a monolog...*, s. 217.

Antek: *Mój Boże! idę do rodzicielskiego domu... a cóż tam zastanę? złodzieja brata! ... bodajżebym lepiej w cudzych stronach był umarł, lub zginął na wojnie, ale nie... widać Bóg chce powrotu mego..., jam tu potrzebny.*

(K.Pij. 98a)

Gryzipiórko: *Rok więzienia! zawołał sędzia; rok więzienia jeszcze brzmi w uszach moich! I za co? za oszustwo....*

(K.Sąs.54)

Badacze zajmujący się tekstami dialogowymi i monologowymi często zwracają uwagę na to, że struktury dialogowe są bardziej dynamiczne, ponieważ są kształtowane przez dwa podmioty mówiące i w związku z tym charakteryzują się większą spontanicznością, natomiast monologi z reguły uchodzą za teksty statyczne o większym stopniu zorganizowania wypowiedzi⁸⁷. W śląskich dramatach zauważa się tendencję do dynamizowania struktur monologowych przez wprowadzanie przełomów myślowych, sygnalizowanych zazwyczaj gestami i mimiką⁸⁸, np.:

Anieczka: *Boże mój, Boże, czym ja myślała, że on tak prędko opuści nasz dom! Radowałam się, że pozostanie jeszcze kilka dni; on taki miły, taki grzeczny, jego opowiadania tak zajmujące, że prawdziwie szczęśliwą byłam w jego towarzystwie. (Stoi chwilkę w zamyśleniu, potem klasnąwszy w ręce z wesołą miną) Już wiem, co zrobić! — pochowam rzeczy Kazia — będą szukać, nie znajdą — Galka nie będzie chciał czekać i Kazio musi zostać. (Po chwilce namysłu smutno) Rodzice by się mogli bardzo rozgniewać... (Z westchnieniem) nie ma rady! Zresztą coby na to sam pan Kazimierz powiedział, gdyby poznał.*

(M.Dzw. 32)

Często tekst monologu związany jest z ruchem scenicznym, np.:

Paweł: *Patrzcie, wszystkim od zdziwienia chcą oczy powylazić! Poczekajcie, gdy wam przyprowadzę moją Jagusię, to wam dopiero naprawdę wylezq. Teraz się ubiorę. (Czesze i pomaduje włosy, spogląda do zwierciadła, wąsa podkręca, poprawia ubrania) Wyglądam jak 20-letni młodzieniec! Jak mnie Jagusia zobaczy nie tylko, że jej się spodoba, ale za mną oszaleje.*

(K.Mac. 28)

Stosunkowo rzadko w badanych monologach pojawiają się elementy narracji. Relacjonowanie wcześniejszych wydarzeń wymaga bowiem przełamania konwencji rozmowy z samym sobą, ponieważ sytuacja komunikacyjna

⁸⁷ Por. J. Mazur: *Organizacja tekstu...*, s. 29.

⁸⁸ Por. J. Mukařovský: *Dialog a monolog...*, s. 217.

opowiadania zawsze zakłada istnienie słuchacza. Wplatanie narracji w tekst monologu, skierowanego bezpośrednio do publiczności (co ujawnia się w strukturze tekstu poprzez sygnały adresatywne), ilustruje poniższy przykład:

Wójt: *Co też to za czasy teraz nastały! dawniej nawet i na polu można było wszystko nocą zostawić, a doleżało nietknięte i nie miał żaden obawy, żeby mu kto cośkolwiek naruszył. Teraz uważcie sobie, wszystko musi być pod zamkiem, a pomimo tego jeszcze człowiek niepewny swojej własności... Właśnie wczoraj pojechałem konno do miasta za interesem, uwiązałem mego siwosza w tej wąskiej ulicy obok domu, do którego wstąpił za sprawunkiem, za chwilę wychodzę i o dziwo! siwosz jakby w ziemię przepadł ze siodłem i ze wszystkim, i pomimo troskliwego szukania dotąd nie można go nigdzie wysledzić.*

(L.Praw. 96)

Częściej elementy relacjonowania zdarzeń z przeszłości wplecione są w monologi mające charakter uzalania się nad własnym losem:

Staś: *Oj bolą kości, a żołądek piszczy. Trzy miesiące już tu jestem, ale ani razu chleba nie jadłem, ani go nie widziałem. Oj biedny ja sierota, ojcowie śpią na cmentarzu, a ja muszę głód cierpieć [...] Gdy opuściłem szkołę, oddano mnie na naukę do takiego łakomca, który by za parę groszy duszę sprzedął. Byłem się u opiekuna uzalić, że mam głód. Opiekun mi obiecał, że przyjdzie się z majstrem rozmówić. Może się odtąd mój los polepszy.*

(K.Łak. 7)

Sporadycznie występują też w śląskich sztukach monologi, w których bohater ujawnia przyszłe wydarzenia, uzewnętrzniając przy tym obawy co do efektu swoich działań, np.:

Boryszewski: *Jestem tu, by za chwilę się dowiedzieć, jaki na mnie spadnie wyrok. Opiekuna Maryńki prosić mam teraz o jej rękę... czy pozna on moje wniosłe zamiary, lub też będzie mnie uważał za jednego z licznych przewrotników miejskich... Czy pozna on, jak bardzo do tej biednej sieroty jestem przywiązany?*

(B.Chorz. 42)

Częściej bohater przedstawia w monologu zamiary czynów, które nie mieszczą się w obrębie akcji utworu, ale pełnią ważną funkcję charakteryzującą mówiącego, np.:

Gryzipiórko: *Ucieszy się moja stara, gdy jej pokażę parę cheskich, i nie będzie mnie do roboty wyganiać. Dzisiaj sprawię sobie wieszczkę wyśmienitą; poślę po pięć krupnioków... ale, ale*

krupnioki każdy prosty robotnik kupuje, muszę coś lepszego wymyślić, coby tak trochę z pańska było. Aha, wiem co sobie kupię: funt polskiej kielbasy, za 20 fen. bułki, 8 flaszek piwa bawarskiego i kwaterkę koniaka. Ba! dla czego człowiek nie mógłby sobie pozwolić, kiedy na to ciężko pracuje, nie tylko głową, ale i rękami! Potem usiądę i napiszę skargę na Walentego; wygra Stanisław ów proces, to jego szczęście; przegra, to ja jemu nie winien, tylko sędzia; dla czegoż dał Walentemu rację? Zresztą, kto proces wygra, to mnie wcale nie obchodzi. Mnie tylko głównie o to chodzi, od kogo więcej dostanę.

(K.Śas. 8—9)

Monologi różnią się od dialogów przede wszystkim strukturą tekstu, co wynika z odmiennej sytuacji komunikacyjnej. Często jednak — jak wykazały podane wyżej przykłady — wypowiedzi monologowe są zdynamizowane na skutek wprowadzania elementów dialogowych. Ponieważ obie konstrukcje są w założeniu tekstami mówionymi, w równym stopniu nasycone są jednostkami o charakterze kolokwialnym. Udział elementów potocznych w monologach nie sprowadza się więc do opozycji wobec struktur dialogowych, ale do różnic stylistycznych między poszczególnymi pisarzami.

Konstrukcje monologowe w sztukach Karola Miarki zbliżone są do spotykanych w tych utworach replik w postaci tyrad. Pisarz posługuje się często zdaniami wielokrotnie złożonymi, o dużym stopniu zorganizowania, nienaturalnymi dla wypowiedzi ustnej, np.:

Marysia: *Cóż tak długo bawią dzieci w zamku? — słońce zaszło, krówka i prosiak czekają pokarmu, i kiedyż sobie dzieci zgotują wieczerzę? — Boże! przywróć mi dawne zdrowie i oddal chorobę, którąś mnie nawiedził, abym jak dawniej pracować mogła. — Zdawało mi się czasami, że praca jest karą Bożą, lecz teraz poznaję, że największym skarbem człowieka jest zdrowie, a że największą nagrodą osładzającą życie doczesne jest praca.*

(M. Żuaw. 39)

W dramatach Ligonia, w których wypowiedzi monologowe są znacznie rzadsze, większość tego typu struktur zbudowana jest ze zdań wielokrotnie złożonych, np.:

Wójt: *[...] Zdawałoby się, że przy powiększeniu wojska, policyi i żandarmerii, złodzieje się ulękną, odwrócą się od złego i zaczną uczciwie pracować, a w ten czas niepotrzebne więzienia zamienią się na kościoły, lub domy sierot. Ale gdzie tam, dotąd dzieje się przeciwnie: więzienia coraz więcej się pomnażają i zapelniają, co jest znakiem, że zbrodniarzy przybywa.*

(L.Praw. 96)

Teksty monologowe w sztukach Piotra Kołodzieja wykazują największy stopień zdynamizowania dzięki liczным elementom dialogowym i formom ruchu scenicznego, a także dzięki strukturze składniowej. W pewnych wypadkach pisarz stosuje wypowiedzenia wielokrotnie złożone, ale zdecydowanie preferuje przeważające w języku mówionym konstrukcje oparte na stosunkach parataktycznych, unika rozbudowanych zdań pojedynczych i wplata zdania eliptyczne⁸⁹, np.:

Paweł: *Od rana pojechała moja Jagusia do miasta i jakoś jej nie widać. Ale to tak: spotka się z dawnymi kamratkami, z jedną parę słów, z drugą parę słów i czas zejdzie. Bardzo jestem zadowolony z mojej żeniaczki. Teraz dopiero wiem, że żyję na świecie. Nieboszczka była za skąpa, nie tylko dla mnie, ale i dla siebie. Gdy już potrzeba było sprawić nową suknię albo nową chustę, dziesięć razy każdy grosz obejrzała, zanim go wydała. Jagusia trochę za wiele wydaje, ale to młode, niedoświadczone, powiem jej słówko i zaraz będzie oszczędniejszą. Powoli będzie z niej dobra gospodyni.*

(K.Mac. 30)

Wśród następców Kołodzieja jedynie F. T. Borys wykorzystuje formę monologu w celach kompozycyjnych, natomiast M. Simon i A. Świder korzystają z tej możliwości sporadycznie. Struktura składniowa licznych wypowiedzi monologowych w *Chorzowianach* rzadko przypomina język mówiony. Pisarz stosuje zazwyczaj rozbudowane zdania wielokrotnie złożone o znacznym stopniu zorganizowania, wplatając nawet imiesłowowe równoważniki, praktycznie nie używane w mówionej odmianie polszczyzny⁹⁰, np.:

Maryńka: *Ach! jak żal mi bardzo, że nie mogłam pójść z nimi do ogrodu!... lecz trudno... będąc sierotą muszę zgnać się pod zrzędzeniami Boga i dziękować mu za to, że z Łaski Swojej mi użycza. Wszak dzięki Opatrzności Boskiej nie zabrakło mi nigdy chleba i nie zaznałam nigdy głodu... Czegóż więc jeszcze miałabym pragnąć?... Jednej rzeczy lękam się tylko, to jest przyszłości, która zamglona jest przed memi oczami!... Nie zawsze dziewczyną zostać będę mogła, a kto jest ten, któremubym na zawsze moje oddać mogła serce?*

(B.Chorz. 23—24)

Monologi w sztukach Kołodzieja wyróżniają się spośród pozostałych dramatów także stopniem nasycenia takimi elementami kolokwialnymi, jak frazeologizmy, przekleństwa oraz puste semantycznie zaimki i partykuły, np.:

Janek: *Oj! co też to za zła kobieta, ta moja Kasia, ciągle mi za uszami brzęczy, żebym ojca namawiał, żeby gospodarstwo na mnie dał*

⁸⁹ Por. A. Wilkoń: *Język mówiony...*, s. 28.

⁹⁰ Por. tamże, s. 29.

*zapisać. **Ja tam** nie mam ochoty ani o tym z ojcem mówić [...] Cóż mam robić? ojca prosić, żeby mi dał gospodarstwo, możebym go tem żądaniem obraził; nie będę prosił, **będę miał kłopot** z Kasią, bo znów będzie na mnie wydziwiał, że jestem niedołęga i do niczego zdatny. A to też skarcanie ...*

(K.Wyc. 1b—2a)

Monologi pełnią w badanych utworach ważną funkcję kompozycyjną, wspomagając komunikację wewnątrztekstową poprzez nawiązanie bezpośredniego kontaktu z odbiorcą zewnętrznym. Podobnie jak w przypadku struktur dialogowych zauważamy różnice w kształtowaniu wypowiedzi i stosowaniu elementów kolokwialnych w dramatach poszczególnych pisarzy. Najbardziej zdynamizowane i obdarzone największym ładunkiem potoczności są monologi w sztukach P. Kołodzieja, który intuicyjnie odczuwał potrzebę ruchu scenicznego i konstruowania barwnych postaci, przemawiających żywym, wolnym od fałszywie pojmowanej „literackości” językiem. Lepiej od niego wykształceni K. Miarka i J. Ligoń, a także następcy dramatopisarza z Siemianowic często nie potrafili się wyzwolić z narzuconych sobie rygorów staranności wypowiedzi, powodującej schematyczność i nienaturalność języka postaci z punktu widzenia komunikacji pozaliterackiej, w której rozmowa z samym sobą przyjmuje zazwyczaj kształt monologu wewnętrznego.

Śląskie utwory sceniczne nawiązują do tradycji polskiego dramatu ludowego, oscylującego między wodewilem a melodramatem⁹¹, dlatego też często są wzbogacane o dodatkowe formy wypowiedzi sceniczej — piosenki, śpiewane zazwyczaj przez bohatera w samotności, a więc w sytuacji komunikacyjnej monologu, ale zdarzają się też śpiewy zbiorowe połączone z tańcami. Mimo że wprowadzają rozluźnienie kompozycyjne, są zawsze związane treściowo z akcją sztuki. Czasami mają charakter ludowych przyspiewek, a nieraz wyrażają osobiste przeżycia postaci. Ze względów melodycznych są to we wszystkich utworach struktury wierszowane. Stwierdzenie, czy są to teksty oryginalne, wymagałoby szczegółowych badań porównawczych i folklorystycznych. Nie jest moim zamiarem analizowanie tych samodzielnych w śląskich sztukach jednostek, przybierających zazwyczaj postać odrębnej sceny, chcę jedynie zaznaczyć, że pełniły one w badanych utworach zbliżoną do monologów funkcję uzewnętrzniania myśli i marzeń bohaterów, a także potęgowały dynamiczność wyrazu scenicznego i wzbogacały język postaci o nowe formy wypowiedzi. Udział tekstów przeznaczonych do śpiewania w sztukach poszczególnych pisarzy jest zróżnicowany. Karol Miarka wprowadza te struktury stosunkowo rzadko i zazwyczaj w utworach komediowych, natomiast w dra-

⁹¹ Por. R. Górski: *Dramat ludowy w XIX wieku*. Warszawa 1969, s. 167.

matach o treści religijnej często przytacza znane pieśni kościelne. Juliusz Ligoń posługuje się formą piosenki w dwóch sztukach, przy czym na szeroką skalę w *Losie sieroty*, w którym dziewięć tekstów śpiewanych funkcjonuje na zasadzie monologu, zastępując komunikat mówiony, a cały utwór zwieńczony jest zbiorową sceną śpiewu i tańca:

Śpiew

*Weselmy się wszyscy, bo chwila po temu,
Nie wolno się smucić dzisiaj z nas żadnemu.
Wszak to dziś wesele, dana jeno dana!
Będziemy się cieszyć do samego rana.
Więc dalej do ucha zagrajcie wesolo,
A my krakowiaka zaczynamy w koło.*

(L.Los. 48)

Prawie wszystkie sztuki Piotra Kołodzieja utrzymane są w wodewilowym stylu, polegającym na przeplataniu scen dialogowych i monologowych piosenkami, połączonymi niejednokrotnie z tańcami. Widać tu wyraźne wpływy „obrazków wiejskich” W. L. Anczyca, na których dramatopisarz z Siemianowic w twórczy sposób się wzorował⁹². Wodewilowy charakter sztuk P. Kołodzieja najczęściej jest zasygnalizowany w podtytule, który zazwyczaj bywa formułowany jako „obrazek wiejski ze śpiewami”, „obrazek ludowy ze śpiewami i tańcami” albo też „obrazek dramatyczny ze śpiewami”. Pisarz ten był obdarzony talentem muzycznym, sam komponował muzykę do umieszczonych w tekście swoich utworów piosenek i w ogóle bardzo często posługiwał się tą formą scenicznego wyrazu. Wykazał przy tym największą inwencję, przydzielając partie śpiewane nie tylko pojedynczym postaciom w oddzielnych scenach, ale także konstruując duety oraz zbiorowe śpiewy z refrenem, w których poszczególne zwrotki wykonywane są przez kolejnych bohaterów. Duety funkcjonują w tych sztukach na zasadzie dialogu, polegającej na wymienności ról nadawczo-odbiorczych, np.:

Śpiew Nr 2

Kasia: *Zostań matko z Bogiem, idę w kraj daleki,
Pójdę szczęścia szukać bez twojej opieki,
Gdy na zimę przyjdę, wyliczę zarobek,
Będzie mi zazdrościł niejeden parobek.*

Brygida: *Idź ze córko z Bogiem, idź ze moja droga,
Szukaj w świecie szczęścia, a unikaj wroga;
Gdy przyjdiesz na zimę, otworzę ci wrota,
Bo w Sasach zarobisz pelen worek złota.*

(K.Obież. 17--18)

⁹² Por. Z. Obrzud: *Polski ruch teatralny na Górnym Śląsku (1862—1918)*. Wrocław 1972, s. 80—81.

Forma wodewilowa, zapoczątkowana przez J. Ligonía, a utrwalona i udoskonalona w górnośląskim scenopisarstwie przez P. Kołodzieja, znalazła także wyraz w utworach M. Simona i F. T. Borysa. Jedynie komedia A. Świdra ma nieco odmienny charakter, ponieważ występuje tu tylko jeden śpiew chóralny wykonywany niezmiennie przez tę samą grupę bohaterów. We wszystkich sztukach piosenki funkcjonują jako samodzielne teksty, często wspomagane ruchem scenicznym. Niejednokrotnie podejmują wątki znane z poezji i pieśni ludowej, czasami znów są ściśle związane z akcją sztuki i postacią śpiewającą na scenie. Dokładna analiza oryginalności tych tekstów wymagałaby szczegółowych badań folklorystycznych, wykraczających poza ramy niniejszej pracy.

4 Rozdział

Stylistyczne wykładniki mowy ludowej w śląskich dramatach

Śląskie utwory sceniczne mieszczą się w konwencji dramatu ludowego ze względu na dobór tematyki, konstrukcję bohatera i kompozycję tekstów. W pewnym sensie odwołują się także do wypracowanego przez ten gatunek wzorca językowego, ale nie na zasadzie naśladownictwa, lecz wyboru pewnych środków charakteryzujących mowę ludu. Język, jakim posługują się bohaterowie ludowi w śląskich sztukach, jest efektem stylizacji, ponieważ nie ma odpowiednika w realnej rzeczywistości, w której środowiska chłopskie posługiwały się dialektem. Mimetyczne przeniesienie gwary śląskiej do tekstów literackich nie było w tym okresie możliwe ze względów ideowych i dydaktycznych, ale wybór tematyki i bohaterów wymagały socjalnego nacechowania języka. Stylizacja przeprowadzona przez śląskich dramatopisarzy polegała przede wszystkim na intuicyjnym eliminowaniu tych właściwości własnej mowy, które odczuwali jako dialektalne (tzn. śląskie), a stosowaniu głównie takich wykładników mowy chłopskiej, które mogły wystąpić w różnych regionach.

Wzorcem językowym dla pisarzy śląskich były niewątpliwie „obrazki ludowe” z Galicji i Kongresówki, w których co prawda wystąpiła dialektyzacja, ale miała ona charakter ograniczony i nie odzwierciedlała żadnej konkretnej gwary, ale jej utrwalał już w okresie Oświecenia stereotyp¹.

¹ Por. J. Bartmiński: *O derywacji stylistycznej na przykładzie poetyckiego interdialektu folkloru i „gwary” w literaturze*. W: *Z zagadnień języka artystycznego*. Red. J. Bubak i A. Wilkoń. Kraków 1977, s. 87—109; M. Brzezina: *Język ludowy na oświeceniowej scenie (tło do „Krakowiaków i Górali”)*. „Język Polski” 1976, z. 5, s. 343—358; M. Wojtak: *Kilka uwag*

odrzucając najbardziej wyraziste elementy dialektalne, opozycyjne do języka ogólnego, twórcy śląscy wykorzystali tylko takie cechy mowy ludowej, które miały charakter ogólnogwarowy. Wysoce prawdopodobna wydaje się teza, że konfrontując własne doświadczenia językowe z literackim stereotypem gwary, śląscy pisarze wyabstrahowali typ języka, który można by określić jako interdialektalną polszczyznę o nacechowaniu ludowym.

Podstawowym problemem jest przedstawienie, na czym polega ludowość tego języka, a więc wskazanie elementów obcych polszczyźnie literackiej, a charakterystycznych dla środowisk gwarowych. Można w badanym materiale wyodrębnić kilka zjawisk stanowiących główny aparat stylizacyjny, przy czym u poszczególnych pisarzy proporcje mogą rozkładać się inaczej. Przedmiotem analizy będą więc te właściwości językowe, które zostały przez śląskich pisarzy wprowadzone w celu stworzenia iluzji mowy chłopskiej o zasięgu interdialektalnym. Obok elementów ogólnie gwarowych występują w omawianych sztukach także formy wąsko regionalne, będące efektem działania dwóch czynników: niskiej świadomości językowej autorów (czyli przeniesienia do utworów idiolektalnych właściwości własnej mowy, których nie odczuwali jako wyłącznie śląskie) albo też oddziaływania kategorii wirtualnego odbiorcy, wpływającej na dążenie do podtrzymania więzi komunikacyjnej między nadawcą utworu a odbiorcą — prostym człowiekiem z ludu posługującym się wyłącznie gwarą śląską. Obecność w tekstach pewnych form regionalnych sprzyjała zarówno porozumieniu, jak i impresywnemu oddziaływaniu na odbiorcę.

W związku z postawioną przeze mnie tezą o wpływie funkcjonującego w polskiej literaturze stereotypu gwary na kreowanie przez górnośląskich pisarzy wypowiedzi bohaterów ludowych celowe wydaje się przedstawienie najważniejszych cech tego zjawiska. Problem literackiego obrazu gwary został w kilku pracach zasygnalizowany², ale nie doczekał się dokładnego opracowania³. Mogę więc odwołać się jedynie do wybiórczych ujęć nie wyczerpujących całego zagadnienia oraz do własnych obserwacji dialektyzowanych obrazków ludowych W. L. Anczyca i J. K. Galasiewicza. W związku z tym, że XVIII-wieczne dramaty opisujące środowiska chłopskie przeznaczone były raczej dla ówczesnych warstw wykształconych, rodzący się wówczas stereotyp gwary realizował — ze względu na wymóg komunikatywności — wybiórczo tylko pewne cechy dialektalne⁴. Do najważniejszych należy

o stylu językowym „Krakowiaków i Górali” Wojciecha Bogusławskiego. „Polonistyka” 1989, nr 10, s. 748—756.

² Por. tamże.

³ Uwaga ta dotyczy głównie tekstów XIX-wiecznych. W odniesieniu do literatury współczesnej, w której dialektyzacja jest często stosowana w związku z emancypacją pisarzy pochodzenia wiejskiego, problem ten podejmuje monografia Stanisława Dubisza. Zob. S. Dubisz: *Stylizacja gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego (nurt ludowy w latach 1945—1975)*. Wrocław 1986.

⁴ Por. M. Brzezina: *Język ludowy...*, s. 356.

mazurzenie, występujące jako element stylizacyjny w większości sztuk oświeceniowych⁵ oraz w obrazkach ludowych W. L. Anczyca⁶ i popularnym na Górnym Śląsku dramacie J. K. Galasiewicza⁷. Inne dialektałne cechy fonetyczne na skutek mechanizmu selekcji⁸ stosowane są w ograniczonym zakresie i niekonsekwentnie. W sztukach oświeceniowych występują przykłady podwyższenia artykulacji $\hat{a}N \rightarrow oN^9$, wprowadzane także sporadycznie przez W. L. Anczyca, np.: *pon* (A.Łob. 45), *szlachcionki* (A.Łob. 12), *Sceponek* (A.Chł.), i bezwyjątkowo przez J. K. Galasiewicza¹⁰, np.: *nom* (G.Czar. 6), *wom* (G.Czar. 58), *som* (G.Czar. 6), a także zwężenia $\acute{e} \rightarrow i, y$, np.: *oficyr* (A.Chł. 19), *nima* (G.Czar. 13), *sirotka* (G.Czar. 104), *śpiwać* (G.Czar. 7), *tyz* (G.Czar. 5). W sztukach XIX-wiecznych pojawiają się też wyrazy ze spółgłoskami protetycznymi w nagłosie, np.: *jadwent* (A.Łob. 19), *jadwokat* (A.Łob. 10), *Jantkowi* (A.Em. 42), *Jadamowi* (G.Czar. 55), *janiół* (G.Czar. 100), *Hameryka* (A.Em. 31), *harendarz* (A.Chł. 11), *hareśt* (A.Chł. 67), *haraku* (A.Łob. 11).

Stałym składnikiem literackiego obrazu gwary są formy grzecznościowe oparte na konstrukcji *pluralis maiestaticus*, polegającej na stosowaniu czasownika lub zaimka w liczbie mnogiej w odniesieniu do osoby starszej, poważanej lub nieznanym¹¹, np.: *Słuchajcie Protazy* (A.Łob. 30), *Uwazacie Stanisławie* (A.Chł. 14), *Co, tatulu, chcecie odemnie?* (G.Czar. 56), a także występujące w 3. os., np.: *matusia pomarli* (A.Łob. 4), *tatuś wzięli* (A.Chł. 54), *gospodorz wiedzą* (G.Czar. 16).

Typowym elementem stylizacyjnym w dramatach ludowych są zdrobnienia i spieszczenia¹², np.: *wianecki* (A.Łob. 3), *dziaduś starusecek* (A.Łob. 6), *parobeczek* (A.Łob. 11), *gołąbecku* (A.Łob. 24), *sierotecka* (A.Em. 60), *paciorecek* (A.Em. 60), *w chałupinie* (A.Chł. 11), *słonecko* (G.Czar. 12), *tatusiu* (A.Em. 39), *tatulu* (G.Czar. 56), *dziaduniu* (G.Czar. 98), a także zgrubie-

⁵ Tamże, s. 355.

⁶ Stwierdzam na podstawie sztuk: W. L. Anczyca: *Chłopi arystokraci. Szkic dramatyczny w jednym akcie ze śpiewami*. Kraków [?] — w dalszej części będę stosowała skrót A. Chł.; W. L. Anczyca: *Łobzowanie. Obrazek dramatyczny ze śpiewkami w jednym akcie*. Warszawa 1857 — skrót A. Łob.; W. L. Anczyca: *Emigracya chłopska. Obraz dramatyczny ludowy w pięciu aktach*. Warszawa 1879 — skrót A. Em.

⁷ J. K. Galasiewicz: *Czartowska ława. Dramat ludowy w 4 aktach*. Wyd. 4. Poznań 1926 — skrót G. Czar. (Premiera sztuki odbyła się w 1880 r. Podaje za: R. Górski: *Dramat ludowy XIX wieku*. Warszawa 1969, s. 160).

⁸ Por. J. Bartmiński: *O derywacji stylistycznej...*, s. 94.

⁹ Zob. M. Brzezina: *Język ludowy...*, s. 355.

¹⁰ Język postaci ludowych w dramacie Galasiewicza (pisarza i aktora mówiącego gwarą) zawiera znacznie więcej fonetycznych cech dialektu małopolskiego niż literacki stereotyp gwary, co zgadza się ze spostrzeżeniem J. Bartmińskiego, że pisarze chłopscy w zabiegach stylizacyjnych eksponują najjaskrawsze elementy fonetyczne. Zob. J. Bartmiński: *O derywacji...*, s. 96.

¹¹ Dubisz twierdzi, że formy te są bardzo często stosowane jako wykładniki tekstowej stylizacji gwarowej w utworach literackich różnych epok. Zob. S. Dubisz: *Stylizacja gwarowa...*, s. 58.

¹² Por. M. Brzezina: *Język ludowy...*, s. 355.

nia¹³, np.: *chłopisko* (A.Chł. 51), *babsko* (A.Chł. 65), *zydzisko* (A.Chł. 12), *chłopcysko* (A.Łob. 25), *próżniacysko* (G.Czar. 35), *gorzółcysko* (G.Czar. 74).

Ze względu na wymóg komunikatywności tekstów dialektyzowanych, przeznaczonych dla środowisk nie posługujących się gwarą, liczba leksykalnych wykładników stylizacji jest ograniczona¹⁴. W sztukach W. L. Anczyca spotykamy zaledwie kilkanaście leksemów o nacechowaniu gwarowym, stosowanych jednak z dużą częstotliwością, np.: *dyc* (A.Em. 38, A.Łob. 4, A.Chł. 62), *gadżina* (A.Łob. 5), *hań* (A.Chł. 26), *haw* (A.Chł. 55), *iną* (A.Chł. 42, A.Em. 47), *kaj* (A.Em. 35, A.Łob. 4), *kajsik* (A.Chł. 55), *naści* (A.Łob. 21), *ojcowie* (A.Chł. 5, A.Łob. 5, A.Em. 23), *przyodziwa* (A.Chł. 55, A.Em. 24), *prawić* (A.Łob. 10, A.Em. 48), *wiela* (A.Em. 47), *wydziwiać* (A.Chł. 15), *zawrzeć* (A.Łob. 44), *ziandar* (A.Em. 45). Większość tych wyrazów wystąpiła także w sztuce J. K. Galasiewicza: *dyc* (16), *hań* (19,32), *ino* (5), *kaj* (43), *naści* (60), *ojcowie* (58), *zawrzeć* (6), *ziandar* (105), ponadto — *nasuć* (87), *śwarny* (27), *złe 'diabeł'* (76). Funkcję stylizacyjną pełni też często wtrącana partykuła *ta*, np.: *Dajcie mi ta pokój*. (A.Chł. 6); *Każmirz ta znowu nie taki zły*. (G.Czar. 12); *Niechze ta już i tak będzie*. (G.Czar. 34).

Ważnym składnikiem literackiego obrazu gwary są też dawne czasownikowe końcówki dualne w funkcji wykładników 1. i 2. os. l.mn.¹⁵, np.: *jesteśwa* (A.Chł. 14), *pójdźwa* (A.Chł. 51, A.Em. 40), *prosięwa* (A.Łob. 2), *jedźwa* (A.Łob. 12), *gotowiśwa* (A.Łob. 9) oraz dialektalna końcówka *-ma*, powstała na skutek kontaminacji *-m* i *-va*¹⁶: *jeźdiema* (A.Łob. 9), *zapomnieliśma* (A.Łob. 9), *dajema* (A.Em. 28), *chcema* (A.Chł. 28), *chodźma* (G.Czar. 18), *uwiniema się* (G.Czar. 99). W funkcji stylizacyjnej stosowane są też obce polszczyźnie literackiej wskaźniki zespolenia: *kieby*¹⁷ (A.Em. 106, A.Chł. 6), *kiej* (A.Łob. 18, G.Czar. 76), *coby* (A.Łob. 20).

Oprócz popularnych obrazków wiejskich W. L. Anczyca i innych dramatów ludowych wprowadzających stylizację dialektalną, znane były w drugiej połowie XIX wieku na Górnym Śląsku dwie sztuki różniące się znacznie od tego schematu stylizacyjnego: *Werbel domowy* Jana Kantego Gregorowicza i *Wigilia św. Andrzeja* Franciszka Dominika¹⁸. Przede wszystkim autorzy tych utworów zrezygnowali z najbardziej wyrazistego elementu literackiego obrazu gwary — mazurzenia oraz innych dialektalnych cech fonetycznych. Socjalne nacechowanie języka tych dramatów zostało jednak zasygnalizowane przez obligatoryjne stosowanie konstrukcji *pluralis maiestaticus*, np.: *Panie Urbanie! przystali po was* (G.Wer. 24), *widzicie Macieju* (D.Wig. 65), *matusia są prze-*

¹³ Tamże, s. 355.

¹⁴ Por. tamże, s. 348.

¹⁵ Por. M. Brzezina: *Język ludowy...*, s. 355.

¹⁶ Por. K. Dejna: *Dialekty polskie*. Wrocław 1973, s. 260.

¹⁷ Zob. M. Brzezina: *Język ludowy...*, s. 355.

¹⁸ J. K. Gregorowicz: *Werbel domowy. Obrazek wiejski ze śpiewami w jednej odsłonie*. Warszawa 1862 — skrót G. Wer.; F. Dominik: *Wigilia św. Andrzeja. Sztuka ludowa w 1-ym akcie ze śpiewami i tańcami*. Wyd. 2. Poznań 1907 (premiera w 1886 r.) — skrót D. Wig.

ciwni (G.Wer. 13), *tatuś zakazali* (D.Wig. 16). Odnajdujemy w tych dwóch sztukach pewne elementy literackiego stereotypu gwary w zakresie rozszerzonego wprowadzania zdrobnień i spieszczeń, np.: *panieneczki*, *kwiatuszczki* (G.Wer. 7), *gołąbeczek* (G.Wer. 16), *ptaszkwie* (G.Wer. 21), *pioseneczki* (D.Wig. 22), *tatusiu* (D.Wig. 25), *do matuli* (D.Wig. 23), *matusiu takuteńka* (G.Wer. 13). Pisarze nie unikają także gwarowego słownictwa: *ino* (G.Wer. 2, D.Wig. 8, 9), *kaj* (G.Wer. 3, D.Wig. 7), *nikaj* (G.Wer. 3, D.Wig. 33), *ojcowie* (G.Wer. 33). W sztuce F. Dominika zakres leksyki o nacechowaniu dialektalnym jest znacznie szerszy i zgodny z literackim obrazem gwary: *dyć* (D.Wig. 6, 26, 30), *gadżina* (D.Wig. 32), *hań* (D.Wig. 14), *haw* (D.Wig. 14, 67), *kajindziej* (D.Wig. 10, 56), *wydziviać* (D.Wig. 32), *zawrzeć* (D.Wig. 37). Często też wprowadza pisarz partykułę *ta*, np.: *Kto ta wie?* (D.Wig. 5), *Co mi ta po tobie.* (D.Wig. 7).

Zupełnie wyjątkowo stosują obaj autorzy dialektalne końcówki koniugacyjne — *stojewa*, *płyniewa* (G.Wer. 32), *chodźwa* (D.Wig. 16), *napijema się* (D.Wig. 39), częściej natomiast pomijają końcówkę osobową w czasie przeszłym, np.: *ja chciał* (G.Wer. 23), *ty wrócił* (G.Wer. 26), *my wygrali* (G.Wer. 24), *my otrzymali* (G.Wer. 9), *wróżyły my* (D.Wig. 24). Tylko F. Dominik używa powszechnie gwarowego wskaźnika *kiej* (D.Wig. 6, 65).

Porównanie mowy bohaterów chłopskich w śląskich dramatach z literackim obrazem gwary wykazuje wiele podobieństw, ale także pewne zasadnicze różnice. Przede wszystkim ślascy dramatopisarze odrzucają najbardziej jaskrawe fonetyczne elementy stylizacji dialektalnej, takie jak mazurzenie oraz pochylenia samogłosek. Ostatnie zjawisko występuje w badanych tekstach w tak ograniczonym zakresie, że nie można go uznać za wykładnik stylizacji, ale raczej za rezultat silnego wpływu gwary śląskiej, którą autorzy się porozumiewali w codziennej komunikacji. Jedynym elementem fonetycznym w śląskich dramatach zbieżnym z literackim stereotypem gwary jest poprzedzanie nagłosowych samogłosek spółgłoską protetyczną. Ponieważ wymowa taka jest rozpowszechniona w różnych gwarach¹⁹, stosowanie jej w śląskich sztukach uważam za przejaw stylizacji na interdialektalną polszczyznę ludową. Charakterystyczne w omawianych utworach jest to, że spółgłoski protetyczne występują najczęściej w wyrazach pochodzenia obcego i zniekształcanie wymowy sugeruje obcość tych leksemów w systemie językowym bohaterów chłopskich. Szczególnie często stosuje ten zabieg P. Kołodziej, dla którego jest to ważna cecha różniąca wypowiedzi postaci ludowych od kwestii wypowiadanych przez bohaterów posiadających wykształcenie:

Gryzipiórko: *Należy złożyć apelacyą.*

Walenty: *A co to jest hapelacya?*

(K.Sąs.30)

Ilość celowo zniekształconych fonetycznie leksemów pochodzenia obcego jest w sztukach P. Kołodzieja ograniczona: *hapelacyą* (K.Gn. 40a), *hapelować*

(K.Gn. 39b), *hadwokat* (K.Sąs. 33), *hadukacją* (K.Jan. 11), *hadukacyi* (K.Pych. 14), *wyhadukuje* (K.Obież. 5), *wyhadukowaną* (K.Pych. 4), *wyhedukowany* (K.Czar. 55). Sporadycznie P. Kołodziej i J. Ligoń stosują spółgłoski protetyczne w popularnych imionach: *Jantek* (K.Pij. 101a), *Jagnyszka* (L.Los. 1, 15). Fonetyczne zniekształcenia jako element stylizacji występują również w sztuce F. T. Borysa, w której spotykamy formy ze spółgłoskami protetycznymi: *harak* (B.Chorz. 56), *hambony* (B.Chorz. 85), a także przykład labializacji²⁰: z *łokularami* (B.Chorz. 11) oraz typowe dla mowy chłopskiej upodobnienie do nagłosowej spółgłoski następnej sylaby: *miemiecki* (B.Chorz. 11), *po „miemiecku”* (B.Chorz. 10), *miemczyka* (B.Chorz. 44)²¹.

Najbardziej wyrazistym przejawem ludowości języka w śląskich dramatach są formy grzecznościowe oparte na konstrukcji *pluralis maiestaticus*. To powszechne we wszystkich polskich dialektach zjawisko²² stało się bardzo ważnym wykładnikiem stylizacji dialektalnej. W badanych utworach konsekwentnie konstrukcja ta jest używana w zwrotach dzieci do rodziców, np.:

Matusiu, dopóki wy żyjecie, to będziecie mi pomocą w wychowaniu dzieci. (K.Mac. 6); *Wy ojczulku, możecie się teraz przespać.* (K.Wyc. 11); *Dziękuję wam tatusiu.* (L.Los. 15); *Wołaliście mnie ojczulku?* (M.Dzw. 35); *Tatusiu, zdejmijcie torbę, bo wam za ciężko, ja ją poniosę do domu.* (K.Gór. 63),

także w odniesieniu do sąsiadów i znajomych, np.:

Witajcież sąsiedzie, usiądźcie, pogawędzimy sobie. (M.Kul. 1); *Moja sąsiadko, nie macie się czego smucić.* (M.Dzw. 31); *Cóż mi przynosicie Macieju?*²³ (L.Praw. 96); *Andrzeju, zamknijcie pieniądze do szafy* (K.Pocz. 25); *dla czego Michale moje imię wymawiacie?* (K.Wyc. 24b); *Ale zlitujcie się Katarzyno!* (L.Los. 42); *Filipie, dajcie spokój!* (M.Kul. 6); *Wy to Icku już mądrze zrobicie.* (L.Los. 1); *Bierzcie go zaraz panie Pięta do kozy.* (B.Chorz. 55).

Forma grzecznościowa *pluralis maiestaticus* jest także stosowana przy zwracaniu się do osób nieznajomych, np.:

Wyście pewnie młynarczyk. (K.Bog. 27), *Hej chłopku, zkad jesteście?* (K.Mac. 93), *Toście wy pani Marcinowa?* (B.Chorz. 68).

²⁰ Zjawisko typowe dla gwar wielkopolskich, śląskich i śródkowomałopolskich. Por. S. Urbańczyk: *Zarys...*, s. 24.

²¹ Takie przekształcenie fonetyczne zostało też zastosowane przez Ancyza: *Miemiec* (A.Em. 39,43).

²² Por. K. Nitsch: *Dialekty języka polskiego*. Wrocław — Kraków 1957, s. 70.

²³ Znajomość imienia adresata nie wpływa na rozluźnienie formuły grzecznościowej, ponieważ tylko konstrukcja *pluralis maiestaticus* realizuje w środowisku wiejskim zasadę okazywania życzliwości i szacunku należnego rozmówcy. Por. K. Sikora: *Jak „pan” zawędrował na wieś*. „Język Polski” 1993, R. 73, z. 4—5, s. 298—307.

Oprócz zwrotów adresatywnych często występują w śląskich sztukach znane we wszystkich dialektach²⁴ formy orzeczenia w liczbie mnogiej przy jednostkowym podmiocie będącym obiektem szczególnego szacunku osoby opowiadającej. Zazwyczaj stosowane są w odniesieniu do rodziców, np.:

Słyszysz Jagusiu, jak Matusia o tobie mówią. (K.Pocz. 24); *matusia mieli kłopot* (L.Dob. 74); *Matka tak źle nie myślą.* (K.Mac. 40); *Matka już starzy i grzechem by było wydobywać z nich ostatek sił.* (K.Mac. 26); *Matka umarli, jak byłam małą, a ojczulek po ich śmierci posłi gdzieś w świat i więcej nie wrócili.* (B.Chorz. 9); *tatus chcieli mnie wydać* (S.Tan. 37); *Coby też ojciec powiedzieli* (K.Gór. 19), *mój tatus odemnie iść muszą* (K.Pij. 108a).

Konstrukcje tego typu nie występują jednak w ogóle w sztukach K. Miarki. Najchętniej zaś posługuje się nimi P. Kołodziej, który poszerza — zgodnie z ludowym obyczajem — zakres ich użycia do osób starszych oraz szczególnie poważanych ze względu na pełnioną funkcję społeczną lub stanowisko, np.:

Adyc dziadus się już podnoszą, a babka pacierze na łóżku klepią. (K.Pij. 99a); *z jaką halastrą nasz gospodarz idą* (K.Sąs. 15); *Gospodarzu i wam coś gosposia wiozą.* (K.Mac. 33); *Gospodyni mnie zobaczyli i za to mnie biją, że ich okradłem.* (K.Wyc. 23b); *ksiądz proboszcz mi mówili* (K.Wyc. 25b); *Andrzeju, poproś pana adwokata, żeby nam wytłomaczyli, co tam stoi.* (K.Pocz. 28); *pan doktor nadchodzą* (K.Wyc.49a); *I cóż z gospodarstwem panoczek napoczną?* (K.Mac. 87).

Wyraźną tendencję do stylizowania języka badanych utworów na mowę ludową zauważamy w dziedzinie słowotwórstwa. Występują tutaj — obok formacji nie spotykanych w polszczyźnie literackiej — liczne derywaty charakterystyczne nie tylko dla środowiska ludowego, ale też dla potocznej odmiany języka ogólnego. Do tego typu form zaliczamy zdrobnienia i spieszczenia, charakteryzujące od wieków nie tylko codzienny język ludu, ale wszelką żywą mowę w ogóle²⁵. W zakresie nazw hipokorystycznych, używanych najczęściej w formie adresatywnej, największą produktywność w sztukach śląskich wykazuje formant *-uś-*, np.: *matusiu* (M.Kul. 2, S.Tan. 16, K.Pocz. 9, K.Mac. 31), *tatusiu* (M.Błog. 34, L.Dob. 74, K.Obież. 76, S.Tan. 16), *ojczusiu* (K.Wyc. 32a), *dziadusiu* (K.Wyc. 11a), *babusia* (K.Bog. 25, K.Mac. 64). Ślascy pisarze stosują też spieszczenia utworzone za pomocą gwarowego sufiksu *-ulk-*²⁶, np.: *mamulka* (K.Mac. 10, 64), *ojczulek* (B.Chorz. 97, K.Wyc. 5b), *mężulek* (K.Mac. 40). Okazjonalnie natomiast został użyty derywat z formantem *-ul-*: *tatulo* (K.Pij. 109b) oraz formacja z podwojonym sufiksem — *tatulenku*

²⁴ Por. K. Nitsch: *Dialekty języka...*, s. 70.

²⁵ Por. J. Bartmiński: *O języku folkloru*. Wrocław 1973, s. 137.

²⁶ Por. W. Cyran: *Tendencje słowotwórcze w gwarach polskich*. Łódź 1977, s. 56.

(K.Pij. 112a). K. Miarka chętnie posługuje się nazwami hipokorystycznymi utworzonymi za pomocą typowego dla deminutywów przyrostka *-ka*: *mateczka* (M.Żuaw. 41, M.Błog. 34) oraz stosuje derywat z podwojonym sufiksem *-ecz-ka*: *mameczka* (M.Dzw. 32, 38). Wprowadzają też śląscy pisarze inne spieszczenia w postaci adresatywnej: *mateńko* (M.Kul. 2), *matynko* (L.Dob. 74), *ciotuchno* (L.Los. 23), *Kasineczko* (K.Wyc. 3b), *stareczko* (K.Mac. 19). Tylko P. Kołodziej stosuje formy z gwarowym formantem *-iczka*²⁷: *Paniczko*, *panuchniczko*²⁸ (K.Piln. 12), *panuchniczka* (K.Pych. 13), *muterliczko*²⁹ (K.Mac. 62).

W sztukach śląskich jest też zauważalna panująca w mowie ludowej, a także w jej literackim stereotypie tendencja do szerszego niż w języku ogólnym używania nazw deminutywnych³⁰ o przewadze funkcji ekspresywnej nad podstawowym dla tej kategorii semantycznym wykładnikiem małości³¹. Większość odnotowanych zdrobnień ma silne nacechowanie emocjonalne, np.:

Żegnam cię miły kąciczku, w którym na łonie ojca przepędziłem całe wieczory. (M.Dzw. 32); *Kryję uczucia do najgłębszego kąceczka serca* (M.Kul. 5); *pocieszałam się nadzieją, że roczek prędko przeminie* (M.Sąs. 23); *za roczek lub za dwa powrócę* (M.Dzw. 32); *Syn jedynaczek, nadzieja i pociecha naszej starości* (M.Dzw. 31); *Cieszy mnie dziateczki wasza szczodroblivość.* (M.Żuaw. 9); *Pan Bóg zabierając ci męża, zostawił ci te dwie sieroteczki na pociechę.* (K.Bog. 25).

Sporo występujących w badanym materiale deminutywów semantycznie wiąże się z życiem na wsi, wartościując dodatnio te desygnaty i tworząc zarazem atmosferę sielskiego bytowania w zgodzie z naturą, np.:

bydelko już się pokładło (Ś.Sok. 5); *to jest pracowity parobek, bydelku nie ubliży* (K.Bog. 5); *Rzy koniczek mój bułany* (M.Żuaw. 41); *Marya tęskni za rodzinną chatką* (M.Błog. 35); *biegnij do studzienki i przynieś mi świeżej wody* (M.Błog. 34); *Nasz łudek [...] posiada jednak skarb nieoceniony* (M.Żuaw. 41); *słonko zaszło* (M.Błog. 35); *Jest tu na przedmieściu stawek niedaleki* (L.Dob. 70).

Zdrobnięciami i spieszzeniami są w dużym stopniu nasycone wypowiedzi dzieci, np.:

²⁷ Tamże, s. 52.

²⁸ Odnotowany w *Słowniku warszawskim* jako gwarowy leksem *panuchniczka* powstał na skutek dwustopniowej sufiksacji *-uchn-iczka*.

²⁹ Wyraz motywowany funkcjonującym w gwarze śląskiej germanizmem *muterla* (niem. *Mütterlein*).

³⁰ Por. S. Urbańczyk: *Zarys dialektologii...*, s. 40; W. Cyran: *Tendencje...*, s. 49.

³¹ Na nakładanie się funkcji semantycznej i ekspresywnej w derywatach deminutywnych zwraca uwagę J. Bartmiński: *O języku...*, s. 140–141.

Zmówmy modlitewkę, której nas mamulka nauczyli i którą my z babusią każdodziennie śpiewali. (K.Mac. 64); *A dla babusi kupię kożuszek* (K.Bog. 25); *będę cały dzień w piecyku palila* (K.Bog. 25).

Tylko w dramatach P. Kołodzieja (jednorazowo także w sztuce F. T. Borysa) spotykamy typowe dla dialektów formacje deminutywne nie wnoszące modyfikacji znaczenia³². Najczęstszym tego typu derywatem jest popularny na Śląsku wyraz *panoczek* (z gwarowym formantem *-ączek*³³), używany przy zwracaniu się do ludzi o wyższym statusie społecznym, upowszechniony w związku z tym w postaci wołacza³⁴. Forma *panoczku* jest trwałym zwrotem adresatywnym w sztukach P. Kołodzieja (Gn. 53b, Sās. 5, 8, 31, Gór. 31, 37, Obież. 44) i jednorazowo została użyta przez F. T. Borysa (Chorz. 72). Rzadziej derywat ten występuje w innych formach fleksyjnych, np.:

Panoczek mówią, żebyś dzieciom rozkazała powstać i karę im darowała. (K.Mac. 67); *Potem dała wam szynkierka skazać, żebyście jej przysłali 10 tal., które panoczek za całą noc przepili.* (K.Bog. 35); *Tylko ci panoczkowie się czegoś śmiali.* (K.Gn. 39a).

Piotr Kołodziej wprowadza też derywaty z gwarowym sufiksem *-oszek*³⁵: *Dyć to bardzo pięknie, jak księżoszek w imieniu zmarłego ojca dzieciom dziękuje.* (K.Wyc. 58b); *wasi księżoszkowie ciągną z was ostatni grosz* (K.Gór. 34); *Tak mówi, jak go księżoszkowie nauczyli.* (K.Niecz. 15); *Cieszę się, że [...] zięcioszku, moją córkę szanujecie.* (K.Mac.58).

P. Kołodziej stosuje też gwarowe nazwy żon, utworzone od zawodu lub stanowiska męża za pomocą sufiksu *-ka*³⁶, np.:

Kiedy mi kowalka mówiła... (K.Sās. 2); *stolarka też przyjdzie* (K.Wyc. 54a); *Cztery tysiące przeznaczył pan Malinowski [...] dla młynarki* (K.Pocz. 28); *To mnie wszyscy będą czcili, panią sołtyską witali.* (K.Bog. 23).

Niezbyt wyraźnie zaznacza się w badanych utworach spotykana w gwarach skłonność do stosowania nazw augmentatywnych³⁷. Bardzo rzadko występują tego typu derywaty w swojej podstawowej funkcji wyrażania pejoratywnego stosunku mówiącego do desygnatu, np.:

zaprowadził mnie do starego chałupska (K.Pych. 22); *A teraz zamiotę karczmisko* (K.Pocz. 9).

³² Por. W. Cyran: *Tendencje...*, s. 55.

³³ Por. S. Urbańczyk: *Zarys...*, s. 40.

³⁴ Por. rozdział 3, s. 46.

³⁵ Urbańczyk zauważył funkcjonowanie przyrostka *-dszek* w gwarach południowej Polski. S. Urbańczyk: *Zarys dialektologii...*, s. 39.

³⁶ Por. K. Nitsch: *Mowa ludu polskiego*. W: K. Nitsch: *Świat mowy polskiej*. Wybór i oprac. S. Urbańczyk. Warszawa 1994, s. 79.

³⁷ Por. W. Cyran: *Tendencje...*, s. 62.

Częściej charakterystyczne dla tej kategorii formanty wprowadzają odcień politowania i życzliwości, np.:

z Janka jest dobre chłopczysko, tylko trochę jeszcze głupi (K.Jan. 49); *Nie dziw, parobczysko w życiu nic nie widział.* (K.Mac. 34); *otwarte z niego człowieczysko* (B.Chorz. 43).

W utworach P. Kołodzieja oraz w sztuce M. Simona znalazła odzwierciedlenie bardzo żywotna w gwarach tendencja do posługiwania się złożeniami i zrostami o charakterze przezwisk³⁸:

Idź, idź biedoklepie. (K.Obież. 20); *Takiemu biedoklepowi dalbyś córkę?* (S.Tan. 15); *Jak kto liczy Krupa, liczy Krupie sprzyja!* (S.Tan. 16); *A ty poderwinogo* (K.Gór. 36); *przyszedł tam jakiś poderwinoga z miasta* (S.Tan. 12); *Albo ja jaki zawalidroga, żeby kto moje imię poniewierał?* (K.Czar. 26); *nazywają mnie zawalidrogą* (B.Chorz. 49); *Któżby inny, jak ten wrazzino, Kubuś.* (K.Wyc. 98); *do naszej wioski przybył jakiś obleciświat* (K.Obież. 5); *przenigdy na to nie pozwolę, żeby taki obleciświat poniewierał moim dzieckiem* (K.Czar. 61); *A ty kozidoktorze, przynies teraz wino.* (K.Jan. 48); *a Wojtuś psiawiara ukradł piekarzowi gęsi* (K.Pocz. 9).

W sztukach P. Kołodzieja przezwiskowe formacje złożone funkcjonują także jako nazwiska: *Johan Obleciświat* (bohater *Bogatej wdowy*), *Gryzipiórko* (bohater *Sąsiadów*), *Kręcipięta* (bohater *Górników*).

Przejawem stylizowania języka badanych utworów na mowę ludową jest też szerokie stosowanie przymiotników dzierżawczych, szczególnie w relacjach oznaczających pokrewieństwo³⁹, np.:

Właśnie powracam od matki Janowej. (M.Sąs. 23); *Michał Tomalów mi mówił ...* (K.Bog. 32); *dzieciom Michałowym* (K.Wyc. 62a); *A jużci z Jankiem wójtowym* (K.Czar. 48); *ja bym czekał do ojcowej śmierci* (K.Wyc. 7b); *Nie mam śmiałości wtykać się do mężowskiego majątku* (K.Pocz. 52); *ze żoninej splacki na to dawałem* (K.Pij. 103a).

Zakres użycia przymiotników przynależnościowych obejmuje także relacje własności, np.:

Proszę świetny urząd, żeby się udał ze mną do pomieszkania Styrkałowego. (M.Kul. 7); *schował je do surduta Józefowego* (M.Kul. 5); *Pawłowie mają zamiar sprzedać te 4 jutrzyny pola, które graniczą z karczmarzowym ogródkiem.* (K.Mac. 47); *tu nasze pole, a tu sąsiadowe* (K.Mac. 36).

³⁸ Tamże, s. 120.

³⁹ Por. S. Bąk: *Mowa polska na Śląsku*. Wrocław 1974, s. 121. Zjawisko to zostało także utrwalone w literackim stereotypie gwary, np. *Marysia Marcinkowa Koguciakowa* (A.Chł. 53), *Stanisławowa dziewczucha* (A.Chł. 9).

Znamiennym wykładnikiem stylizacji na mowę ludową jest w śląskich dramatach stosowanie licznych wskaźników zespolenia charakterystycznych dla gwar⁴⁰. Niektóre z nich występują także w potocznej odmianie języka mówionego, na przykład zaimek *co* w funkcji wprowadzania zdań przydawkowych i rozwijających:

Oto ten pan, co chce kupić młyn. (K.Pocz. 13); *Ta, co śpiewa, to bardzo piękne dziewczę.* (K.Czar. 5); *Ale ludzie, co u niego bywają różnie mówią.* (M.Sąs. 22); *Głodnisiowi albo prostakowi, co nawet po niemiecku nie umie, nie dam córki.* (M.Kul. 1); *Jak matkę kocham, co jest w grobie* (L.Los. 38); *Sztygar, co do Polski uciekł, mnie oskarżył, ...* (K.Gór. 48); *mam ja nieco grosza, com schowała* (L.Los. 22); *... a ja z ziemią zrównałbym tego, co by się ważył was zaczepić.* (B.Chorz. 22).

P. Kołodziej często łączy wskaźnik *co* z zaimkiem anaforycznym, jeżeli konstrukcja zdania wymaga przypadku zależnego⁴¹, np.:

wygląda jak strach w konopiach, co go to ludzie stroją z tyki i starego żołnierskiego kabata (K.Czar. 6); *Tatulo kazał mi sprowadzić twoich rodziców do izdebki, co ją mamy na drugiej stronie chałupy.* (K.Pij. 109b); *Ciekawym, o co oni płaczą, czy o dziadusia, czy też o te pieniądze, co ich nie dostali.* (K.Wyc. 61a).

Wyraźnym odwołaniem do mowy ludowej jest używanie zaimka *co* w takich funkcjach składniowych, w jakich w polszczyźnie ogólnej występują inne wyspecjalizowane wskaźniki zespolenia⁴². Często w śląskich dramatach zaimek ten wprowadza zdania przyczynowe, np.:

... aż mnie ciarki przeszły, co tak się boję kozy. (K.Wyc. 43a); *Już się od nas wyniosła. Ale lepiej, bo już dość wycierpiałam, co mi tak dokuczala.* (K.Mac. 54),

a także zdania celowe, np.:

Pozwólcie mu usiąść, co go bliżej zbadam. (B.Chorz. 74); *... musimy też często brzęknąć choć szkłem, co Kasia usłyszy.* (K.Wyc. 35).

Typowo gwarowe jest użycie wskaźnika *co* w zdaniach okolicznikowych sposobu i stopnia, np.:

Panoczku, zróbcie już tak, co wygramy, bo ja wam za to dobrze zapłacę. (K.Sąs. 23); *Ja chowam nasze pieniądze tak, co nam ani jeden grosz nie*

⁴⁰ Zasób użycia tych jednostek jest w śląskich dramatach znacznie szerszy od literackiego stereotypu gwary.

⁴¹ Takie użycie wskaźnika *co* jest charakterystyczne dla gwar. Por. S. Urbańczyk: *Zarys dialektologii*., s. 57.

⁴² Klemensiewicz zwrócił uwagę na to, że w gwarach wskaźnik *co* pełni funkcję uniwersalnego korelatu, wprowadzającego wiele typów zdań. Z. Klemensiewicz: *Niektóre właściwości syntaktyczne chłopskiej mowy potocznej*. „Język Polski” 1966, R. 46, s. 245—255.

zginie. (K.Łak. 6); ... *mam ciasno, co się nie ma gdzie ruszyć.* (K.Wyc. 20b).

Zaimek *co* zastępuje też w badanych tekstach takie wskaźniki, jak: *dlatego* — np.: *Nie pojmuję, co ojca tak długo nie widać?* (M.Błog. 34), *kiedy* — np.: ... *były nawet czasy, cośmy w garnek nie mieli co wstawić.* (M.Dzw. 39), *ile* — np.: *Ale kto wie, coby zaś to kosztowało?* (K.Sąs. 22).

Wyraźnym elementem stylizacji językowej jest występowanie w sztukach śląskich gwarowych wskaźników zespolenia, nie stosowanych w polszczyźnie ogólnej. Do takich jednostek należy spójnik *coby*, zastępujący w dialektach ogólnopolskie *aby*, *żeby*⁴³, wprowadzający zazwyczaj zdania celowe, np.:

Idź Kubusiu, chwyć psa, coby na pana doktora nie czekał. (K.Wyc. 50a), *Prawda, ale ja tu muszę wyżej podsuć, coby nam było lepiej wóz pociskać.* (K.Sąs. 3), ... *žadamy pomieszkania, cobyśmy miały spokój.* (K.Obież. 36); *Panuchniczka ma pasek, pewno coby dużo nie jadła.* (K.Pych. 13); *Muszę także lamentować i płakać, coby ludzie nie mówili, że jest oziębłą i nieczulą.* (K.Wyc. 46b).

Spójnik *coby* stosowany jest też w wielu innych funkcjach składniowych: jako element wprowadzający zdania dopełnieniowe — np.: ... *namawiaj też twego Wojtka, coby też ojcu przymówił.* (K.Wyc. 8a); ... *i poprosisz go, coby mi zamówione rzeczy natychmiast przysłał.* (B.Chorz. 71), ... *żeby was sąd zmusił, cobyście do mnie przyszli.* (K.Wyc. 39b), a także zdania orzecznikowe — np.: *Ty myślisz, że teraz są czasy, cobyś mógł jeść aż po uszy.* (K.Łak. 8) oraz okolicznikowe sposobu — np.: *Musimy koniec końcem tak robić, żebyśmy choć 500 talarów mogli wyjąć ze skrzyni, coby ojciec nie widzieli.* (K.Wyc. 42b).

Innym, nie występującym w polszczyźnie literackiej, wskaźnikiem zespolenia, charakterystycznym dla mowy ludowej⁴⁴, jest często spotykany w sztukach Kołodzieja i Borysa wyraz *kieby* wprowadzający zdania warunkowe, np.:

Ty mazgaju, kiebyś ty był inkszym, toby wszystko było inaczej. (K.Wyc. 57b); *Dobrzeby tak było, kieby wam tylko dozwolił.* (K.Bog. 35); *Ten hultaj, kieby nie był uciekł, wszystkie kości byłabym mu połamała.* (K.Wyc. 37b); *Byliby mnie już mieli, kieby nie Paweł.* (B.Chorz. 26).

Okazjonalnie został użyty stały składnik literackiego stereotypu gwary *kiej*: *Kiej nie idzie, to nie idzie.* (B.Chorz. 23).

W sposób charakterystyczny dla gwar ludowych wprowadzają śląscy pisarze zdania pytajne zależne, stosując powszechnie w miejsce używanego w polszczyźnie literackiej wskaźnika czy spójnik *jeżeli*⁴⁵, np.:

⁴³ Por. S. Urbańczyk: *Zarys dialektologii...*, s. 58.

⁴⁴ Tamże, s. 58.

⁴⁵ Tamże, s. 57.

Sąsiad Jacek mnie pytali, jeżeli mi się jeść chce. (K.Mac. 62); Daj spokój, a powiedz mi koniarz, jeżeli masz wierzchowca na sprzedaż? (M.Mos. 4); Kto wie, jeżeli też prawdę słyszałeś? (M.Sąs. 22); Powiedz nam Antosiu, jeżeli od ciebie pochodzą nowe talary... (M.Żuaw. 41); Patrz, jeżeli cię teraz kto pozna? (K.Łak. 6); ... to się nie pytają, jak dawniej, jeżeli pobożna, rodzicom posłuszna, jeżeli dobra gospodyni? (M.Kul. 1); Przyszedłem, aby się przekonać, jeżeli wasza toaleta jest stósowna do spaniałej uroczystości. (M.Błog. 37); Kto wie, jeżeliby ten Johan chciał pojąć za żonę wdowę z dwojga dziećmi? (K.Bog. 27), ... kto wie, jeżeli by teraz Hanka za ciebie poszła. (K.Pych. 21); ... proszę się przekonać, jeżeli te pieniądze nie są fałszywe. (K.Pocz. 26).

Przejawem stylizacji na mowę ludową jest także w badanych utworach występowanie gwarowego słownictwa. Udział leksemów nacechowanych dialektalnie⁴⁶ jest zróżnicowany w poszczególnych dramatach, ale we wszystkich zauważamy tendencję do unikania wyrazów wąsko regionalnych na rzecz jednostek powszechnie używanych na wielu obszarach gwarowych, niektóre z nich funkcjonują w literackim obrazie gwary. Nasza wiedza na temat świadomości językowej śląskich twórców jest ograniczona, toteż nie możemy rozstrzygnąć, które z odnotowanych w badanym materiale dialektyzmów zostały wprowadzone w celach stylizacyjnych, a które przedostały się wbrew intencjom autorów, dlatego też wszystkie leksemy o nacechowaniu gwarowym traktuję jako element tworzenia ludowego charakteru języka opisywanych tekstów.

Oto wykaz zastosowanych w śląskich sztukach dialektyzmów o szerokim zasięgu ogólnogwarowym (kwalifikacja przeprowadzona na podstawie *Słownika gwar polskich* Jana Karłowicza, wskazującego na użycia wymienionych leksemów w tekstach gwarowych z różnych regionów)⁴⁷:

baba 'żona': ... *dobrą byście mieli z niej babę* (B.Chorz. 43);
bieżeć 'iść, bieć, spieszyć': *bież do studzienki pod wierzbę* (M.Błog. 34); *Czemuż bieżałeś do młyna, Jędrzeja o pożyczkę prosić?* (M.Kul. 6); *Stach bieży za butem po złoto* (L.Dob. 70); *Bieźmy sami na ratunek.* (M.Dzw. 34);
chudziasz 'mizerak, biedak': *Albo ja bym się dała wziąć temu chudziaszowi?* (B.Chorz. 14);
ciarach 'pogardliwie o szlachcicu lub mieszczaninie', także 'człowiek pośledni, marny, łajdak, oberwaniec': ... *teraz mną wzgardziła jak zobaczyła tego ciaracha z miasta.* (S.Tan. 14);
ciarastwo 'lichota, manatki'; w tekstach — negatywnie o ubiorze: *A zrzuć też ze siebie to ciarastwo, bo już ani patrzeć na to nie mogę.* (K.Bog. 37); *I oblekl*

⁴⁶ Za takie uważam wyrazy opatrzone kwalifikatorem „gwarowy” lub „przestarzały” (tzn. oznaczający archaizm dialektalny) w *Słowniku warszawskim* (J. Karłowicz, J. Kryński, W. Niedźwiedzki: *Słownik języka polskiego*. T. 1—8. Warszawa 1900—1927), a także potwierdzone w: J. Karłowicz: *Słownik gwar polskich*. T. 1—6. Kraków 1900—1911.

⁴⁷ Znaczenia podaję za wymienionymi wyżej słownikami.

się w jakieś pańskie ciarastwo. (K.Pych. 8); *Ale nim odejdziemy, zrzuć ze siebie to miejskie ciarastwo.* (K.Obież. 61);

cygaństwo 'oszukaństwo, oszustwo': *Braciszku, ludzie się na mnie uwzięli i robią mnie bogaczem, a to wszystko cygaństwo.* (K.Łak. 11);

dyc, adyc 'przecież, wszak, no': *Dyc on zawsze śpiewa do mnie tę piosnkę o Handzi pięknej.* (K.Czar. 9); *Ale dyc tu jest Jadwiga.* (L.Los. 39); *Tylko się zaraz nie gniewajcie, dyc się możemy rozmówić, tak jak ludzie, nie tak jak bydło.* (K.Wyc. 36b); ... *a dyc jeszcze czas!* (B.Chorz. 7); *A dyc dam.* (L.Los. 6); ... *a dyc to sierota biedna* (B.Chorz. 43); *A dyc ten dragala nie myśli błaznować.* (B.Chorz. 26); *A dyc to mała rzecz.* (K.Sąs. 6); *Adyc jeszcze roku nie ma po śmierci waszego męża.* (K.Bog. 18), *Ano adyc tu jest.* (M.Dzw. 38);

galoty 'spodnie' (bohemizm): *Kasia chodzi w galotach* (K.Wyc. 12b);

gorać 'palić się, płonąć': *Pieniądze gorały dla majstra szewskiego* (L.Dob. 72);

gorszyć, gorszyć się 'gniewać, denerwować / się': *Wy nicponie, wy lajdaki, tak mnie będziecie gorszyć za to, że was darmo żywię.* (K.Mac. 63); ... *nie gorszcie mnie* (K.Gór. 37); *O co się tak gorszycie?* (K.Sąs. 10);

heciak 'awanturnik, nieokrzesaniec, cham, prostak, gbur': *Precz z wami przekłete heciaki, chłopcy, gałgany!* (S.Tan. 65);

ino 'tylko, jedynie': *Stójcie ino chłopcy* (B.Chorz. 11); *No, to ino otwórz* (Ś.Sok. 28); ... *tak ino gadacie* (L.Los. 16); *Słuchaj ino!* (B.Chorz. 26); ... *a oddam wam, ino wymłócę trochę pszenicy i na targ zawiozę.* (L.Los. 17);

jargać się 'gniewać się, kłócić się': ... *cóż się tak jargasz z temi żydami?* (M.Sąs. 21);

kamratka 'koleżanka, przyjaciółka': *Spotka się z dawnymi kamratkami...* (K.Mac. 30); *choć mężatka w karczmie skacze lub z kamratkami popija* ... (K.Wyc. 2b);

kazować 'rozkazywać, kazać': *Pan Bóg ... kazuje nam dalej cierpieć* (M.Żuaw. 38);

kmoctr 'ojciec chrzestny, kum': *Kmotrze, już nie mogę wytrzymać.* (K.Gór. 24);

labować 'używać nie troszcząc się o przyszłość, hulać': *Matka się napiła i poszła spać już o dziesiątej, a my jeszcze dalej labowaliśmy.* (K.Gór. 21);

lato 'wiek ludzki': *Kiedy ona jakoś nie kocha parobków, choć w lecie, w jakim obecnie się znajduje, powinna do nich mieć pociąg.* (B.Chorz. 4);

latowy 'letni': ... *potrzebuję latowego płaszcza* (K.Mac. 45); ... *w cechowni urządzić chociaż tylko latową porą naukę.* (K.Gór. 30);

legać, legnąć 'kłaść się, położyć się': *Więc posił się i legaj!* (M.Mos. 7); ... *skoroś jest lajdakiem, co pod ławą legasz, to ci się nie należy ani honoru oddać.* (K.Bog. 37); *Lecz tu na sienniku legać w lecie, w zimie* ... (L.Dob. 70); ... *legnął na ławie* (K.Pij. 97a); ... *mógłbyś legnąć jak długi* (K.Wyc. 44b); *Lepiej by mi było legnąć dzisiaj w grobie.* (L.Dob. 74);

łoński 'zeszły, zeszłoroczny': *A jużci wuj Michał, co się to łońskiego roku przenieśli do Ameryki.* (K.Bog. 28); ... *żołnierz, co to był łońskiego roku u nas kwaterą* (K.Wyc. 30a);

można 'może, możliwe': *Można, że się wstydzisz ubogiego ziomka!* (M. Błog. 35);
na co 'czemu, dlaczego, po co': *A na co mieliby mnie w kozie żywić za darmo?* (B. Chorz. 36); *Naco mam hipotekę sprzedawać, kiedy jest pewną?* (K. Pocz. 12);
napasać 'nakarmić, pożywić': ... *chciałby dzieci napasać cudzym owocem* (K. Wal. 18);
nasuć 'nasypać': ... *tyś mi nasula pieprzu do zupy* (K. Gn. 52b); *Kto w taki ogień nowy but wpakuje, to pełno dukatów weń mu się nasuje.* (L. Dob. 70);
niedobre 'lichy, diabeł': ... *tam niedobre żandarma przyniosło* (K. Gór. 21);
niepozór 'nieuwaga': *A to wszystko przez niepozór gospodyni, bo gdyby pozór dała, takie szkodliwe rzeczy nie dostałyby się do paszy.* (K. Sąd. 26);
nieskoro 'późno, za późno': *Teraz już nieskoro, kiedyście kontrakt podpisały.* (K. Gór. 31);
oblec się, oblekać się 'ubrać się, ubierać się': ... *obleczesz się w moje suknie* (K. Gn. 50a); *My już więcej nie mamy, tylko to, w czym jesteśmy obleczeni.* (K. Mac. 70); *obleka się w swój zwykły ubiór* (K. Jan. 27);
oblóczyć się 'ubierać się': ... *czas się oblóczyć na szycie* (K. Gór. 10);
odumrzeć 'umarłszy opuścić, osierocić kogo': *Drogięj matki mojej nie zaznałam, bo mnie odumarła, kiedyś ledwie parę miesięcy liczyła.* (M. Dzw. 32); *W młodych latach odumarła go matka.* (B. Chorz. 40);
ojcowie 'rodzice': *Ojcowie powinni czuć nad dziećmi swoimi* (K. Pocz. 19); ... *ojcowie śpią na cmentarzu* (K. Łak. 6); *Justyna ma ochotę, tylko jeżeli jej ojcowie pozwolą.* (K. Niecz. 12); ... *mi już nie idzie ani o tę chatę, w której się urodziłem, i w której moi ojcowie pomarli...* (K. Wyc. 21b); ... *ja tu byłam, gdy Tomkowie ojców twoich wyganiaли.* (K. Pij. 109b);
osobliwie 'szczególnie': ... *on tam od nas nigdzie nie pójdzie, a osobliwie teraz, kiedy sam jest gospodarzem.* (K. Bog. 9); ... *jak się też ludzie dowiedzą, osobliwie ksiądz proboszcz...* (K. Wyc. 19a); *Krowy wszystko mleko straciły, a osobliwie od gniadej ani półkwatka nie nadoiłam.* (K. Sąd. 2);
paradzić się 'stroić się, pysznić się': ... *niech ona się też paradzi, jak ma w czym* (K. Sąd. 15);
pąć 'droga, pielgrzymka': *Znam go od ostatniej pąci do Św. Anny.* (M. Staw. 12);
pierdola 'bajarz, gaduła, pleciuch': *Stary gaduła, a po naszymu pierdola.* (K. Niecz. 9);
poczem, po czemu 'po ile, po jakiej cenie?': *Poczem funt sprzedajecie?* (K. Wal. 14); *Po czemu płaciłaś liter koniczyzny?* (K. Mac. 34);
podwieł 'dopóki, jak długo': ... *prędzej nie będę spokojna podwieł Icek nie zalałwi interesu* (L. Los. 9);
poschraniac 'pochować, posprzątać': *A teraz muszę jeszcze szybko wszystko poschraniac i uporządkować.* (K. Jan. 4);
prawić 'mówić, opowiadać': *Ja nie prawię o instrukcji* (K. Bog. 32); *Prawię im o saskiem zlocie, to się podoba holocie.* (K. Obież. 29);

przekazać się 'pokazać się': *Inną wyhadukowaną panienkę sobie wyszukałem, z którą mogę się przekazać pomiędzy panami i urzędnikami.* (K.Pych. 4);

przyodziej 'ubiór, przyodziewek': ... *bo i sobie przyodziej trzeba sprawić* (L.Los. 5a);

rektor 'organista i nauczyciel wiejski': *muszę iść do rektora..., aby ojcu list dziecka przetłumaczyć* (M.Kul. 1);

sfurgnąć 'sfrunąć': *Kto wie, czy też z nieba nie sfurgli Anieli?* (L.Dob. 70);

skazać po kogo 'posłać po kogo': *Pamiętaj Janie, że wójt po ciebie skazał, a że u niego jakieś dla ciebie leży pismo* (M.Sąs. 22);

smażonka 'jajecznica': *Tu dostaniecie smarzonkę [!] z jaj.* (K.Obież. 31);

smykać się 'włóczyć się, szwendać się': ... *po nocach się jeno smykają* (K.Mac. 21); ... *moja córka pozostanie w domu, a nie będzie się smykać po świecie* (K.Obież. 8); ... *jeszcze się po sądach smykają* (K.Gn. 38a); ... *mąż przez cały dzień się gdzieś smykał.* (K.Jan. 16);

spodziać się 'sposztrzec się': *One się ani spodziewą, co się zrobiło.* (K.Wal. 16);

społem 'razem, wspólnie': ... *bośmy społem do szkół chodzili i przez parę lat w biurze społem pisywali* (K.Sąs. 24); *Społem zawiniliśmy, społem też pokutujemy.* (K.Wyc. 60b); *Pasaliśmy społem bydło na granicy* (M.Sąs. 23), ... *przeżyliśmy społem 20 lat* (M.Błog. 34); ... *rozmawialiśmy już społem* (B.Chorz. 43);

starać się 'troszczyć się, martwić się': *Lepiejby zrobiły, gdyby się o swoje dzieci starały.* (K.Mac. 5); *Nie staraj się!* (K.Pocz. 19); *Mój anioleczyku, nie potrzeba ci się było o wszystko starać.* (K.Piln. 14); *Nie starajcie się!* (M.Błog. 34);

starość 'kłopot, zmartwienie': ... *i tak dzień za dniem wesoło upływa, bez starości i kłopotu, aż uciecha.* (K.Pocz. 12);

statek 'gospodarstwo': *Ojciec mu odda statek, pola się graniczą z naszymi.* (M.Kul. 4);

strzebać 'jeść coś płynnego': ... *po sześciu tygodniach taki rekrut strzebał codziennie po dwa konwiśniaki i był zdrów jak dąb.* (M.Staw. 8);

stykać 'wystarczać': ... *na dobre wino robotnika nie styka* (K.Gór. 68); ... *w naszych czasach mało kogo na wino styka* (K.Sąs. 24);

suknia 'surdut męski, sukmana': *Michale ... Dokądże się wybieracie, bo widzę żeście w świątecznych sukniach.* (K.Wyc. 13a);

tabula 'tablica': *pisze na tabuli* (L.Los. 6);

tatulowie 'rodzice': ... *ale żeście źle trafili, bo tatulowie już nic tu nie mają.* (K.Pij. 101);

tluste 'smalec, słonina': *Poszłam do rzeźnika po tłuste.* (K.Niecz. 8);

ubogi 'nieszczęsny': *Ubogi bracie Jędrzeju! uboga Hanko!* (M.Kul. 5);

wacha 'warta, nocne czuwanie, na które każdy dom kolejno wysyła jednego człowieka': *Ja jestem dzisiaj na wasze.* (K.Pij. 97b);

wedle 'według': *Sąd sądzi wedle prawa.* (K.Sąs. 37);

wiązarek 'podarunek od rodziców chrzestnych dla dziecka': ... *między którymi Hanko i twój chrzestny wiazarek, ów medalik złoty z uszkiem się znajduje.* (M.Kul. 6);

wiele 'ile': *A wiele ci dały na piwo?* (K.Pych. 22); ... *a wieleby też taka skarga kosztowała?* (K.Sąs. 7); *Wieleś miał tego majątku?* (K.Łak. 20); *Wiele wziąłeś?* (K.Wal. 23); *Ciekawym wiele mi się też dostanie?* (K.Wyc. 52a);

wiertlik 'ćwierć korca': *Kupię dzieciom wiertlik kartofli* (K.Wal. 18);

wtykać się 'wtrącać się': *Proszę pana nie wtykać się, gdy osobiście z górnikami rozmawiam.* (K.Gór. 46); *To ma znaczyć, że się będziesz wtykał do obowiązków, które do ciebie nie należą.* (K.Piln. 10);

wycug 'dożywotnie utrzymanie': *Ojciec by sobie mogli siedzieć na wycugu* (K.Wyc. 8a); *Przecież macie zapisany wycug.* (K.Mac. 47);

wydać 'wydanie za mąż': *Jeszcze żadna od wydaju nie umarła.* (M.Kul. 4);

wydziać 'wygadywać coś złego, lżyć, awanturować się, zmyślać': ... *znowu będzie na mnie wydziać, że jestem niedolega* (K.Wyc. 2a); *Słyszałeś co ten nasz sąsiad z nami wydziawa i jak nas niesłusznie oskarża?* (K.Mac. 70);

zawierać, zawrzeć 'zamykać, zamknąć': ... *to się drzwi nie zawierają* (K.Gór. 30); *Teraz nie mogę, boby mnie zawarli.* (K.Gn. 51b); ... *a drugi mi już zawiera wrota przed nosem.* (K.Wyc. 24a); ... *jeszcze by mnie tam zawarli, myśląc, że mi się w głowie przewróciło.* (K.Łak. 19); *zawiera mu oczy* (M.Sąs. 24); *zawiera książkę* (M.Żuaw. 39); ... *więc was naumyślnie zawarłem do jednej celi* (K.Sąs. 52); *Ten stary dziad, niech zawrze gębę, bo mu ją strzaskamy.* (K.Niecz. 9); *Myślisz, że ja puszczając cię, dam się za to zawrzeć w kozie?* (B.Chorz. 74);

zeblec 'zdjąć odzież': *Chodź, pomorzysz [!] mi się zeblec, bo ja nie potrafię.* (K.Gn. 51);

zezuć, zzuć 'zdjąć buty': ... *buty zezuje* (K.Sąs. 45); *Niech zzuje trzewiki.* (M.Staw. 11);

ziandar 'żandarm': ... *ja nie będę strófy płacił jak przyjdą ziąndary* (K.Pij. 93b);

żebraczka 'żebranina, zebranie': *Andrzeju! a dokąd ja pójde na swoje stare lata? — pewno na żebraczkę.* (K.Pocz. 12);

zeber 'żebranina, zebranie': *Raz mnie wysłali cyganie na zeber.* (S.Tan. 78).

Obok wymienionych leksemów o zasięgu ogólnogwarowym, funkcjonujących między innymi w dialekcie śląskim, niezwykle rzadko występują w badanym materiale wąsko regionalne silezyzmy⁴⁸, które najczęściej mają związek ze śląską obyczajowością. Spotykamy je prawie wyłącznie w sztukach Piotra Kołodzieja:

⁴⁸ Za tego tyu jednostki uznaję wyrazy udokumentowane w *Słowniku gwar polskich* Karłowicza przykładami wyłącznie ze Śląska oraz leksemy odnotowane w rękopiśmiennym słowniku Michała Przywary, rejestrującym zasób leksykalny dialektu śląskiego. Zob. M. Przywara: *Narzecza śląskie. Słownik. Materiały do słownika*. [Biblioteka Śląska w Katowicach, rękopis], a także K. Nitsch: *Dialekty polskie Śląska*. Kraków 1939, s. 187—242.

chachar 'włóczęga, lump, powsinoga' (M. Przywara — najgorsze wyzwisko): *A teraz nie róbcie mi halasu, gdyż się tak z wami chachary zmęczyłam.* (K.Mac. 64); *Złodzieje, hahary [!], kocendry, bandyty!* (K.Łak. 19);

chacharstwo 'łajdactwo': *Nie, mój dom oczyszcze z tego wiejskiego chacharstwa.* (K.Mac. 60);

dziolcha 'dziewczyna, dziewucha'⁴⁹: *Nie przebieraj dziolcho, żebyś nie przebrała.* (K.Sąs. 25); *Pójdźmy dziolchy.* (K.Obież 18); *Dziolchy, odmówmy wspólnie „Anioł Pański”.* (K.Obież. 28);

kocender 'włóczęga' (M. Przywara — wyzwisko grube): *Cicho bądź, ty kocendrze!* (K.Wal. 27); *Idźcie mi już z oczu, wy kocendry.* (K.Mac. 70);

krupniak, krupniok 'kiszka gotowana, wyrabiana z mięsa wieprzowego, wątroby, płuc, kaszy itp., podawana na gorąco, stanowiąca regionalną potrawę śląską': ... *pośle po pięć krupnioków* (K.Sąs. 9); *A bodajżeś spuchł jak krupniak!* (K.Wal. 13);

przodek 'miejsce w kopalni, gdzie pracują górnicy, przednia część chodnika': ... *bo z nim w jednym przodku pracuję* (K.Gór. 8);

soroń 'dziki, nieokrzesany człowiek': *Bo się poświęciłam, was głupich saroniów oświecać i rozumu uczyć.* (K.Mac. 50);

żemlak 'kiszka gotowana, wyrabiana z mięsa wieprzowego, wątroby i bułki': *Potem z kmotrą rozmawialiśmy o tem i o owem, a tu rzeźnik przynosi już kiszeki na skosztowanie. I zjadłam ... nie pamiętam już, czy po dwóch [!] albo trzech żemlakach i krupniakach.* (K.Jan. 23—24).

Niewątpliwie dialektalne podłoże mają spotykane w badanych utworach germanizmy zdomowione w gwarze śląskiej na skutek wielowiekowego oddziaływania niemczyzny na mowę Ślązaków. Wpływy języka niemieckiego obejmują słownictwo, frazeologię oraz konstrukcje składniowe. Wiele leksemów pochodzenia niemieckiego weszło na stałe do mowy śląskiego ludu⁵⁰, toteż w słownikach⁵¹ są często kwalifikowane jako dialektyzmy. Do takich wyrazów należą w omawianych sztukach:

bildować 'kształcić, oświecać' (niem. *bilden*): *Musim w polu wciąż pracować, nie ma czasu się bildować.* (K.Pych. 11);

fajrant 'wieczorny wypoczynek po pracy' (niem. *der Feierabend*): ... *robi się fajrant, bo już dziesiąta godzina* (K.Pij. 93b);

fararz 'proboszcz, pleban' (niem. *der Pfarrer*): ... *pójdę do ks. fararza, wszystko im opowiem.* (K.Bog. 32);

⁴⁹ W literackim stereotypie gwary leksem ten funkcjonuje w postaci *dziewucha* (D.Wig. 6).

⁵⁰ Na konieczność traktowania germanizmów leksykalnych jako trwałego elementu gwary śląskiej zwraca uwagę Jan Miodek. Zob. J. Miodek: *Germanizmy w gwarze śląskiej*. W: „Językoznawstwo XIII”. Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu. Opole 1991, s. 463—468.

⁵¹ *Słownik warszawski, Słownik gwar polskich* Karłowicza. Większość wymienionych leksemów znalazła potwierdzenie w słowniku Przywary.

frelka 'panna, dziewczyna' (niem. *das Fräulein*) — derywat utworzony za pomocą sufiksu *-ka*⁵²: ... wy jesteście *mieszczaninem i potrzebujecie jaką ładną i bogatą frelkę, a nie wieśniaczkę* (B.Chorz. 10);

geszeft 'interes' (niem. *das Geschäft*): ... *nie ma lepszego w świecie geszeftu, jak głupim chłopom prowadzić procesa* (K.Sąs. 8), *Dobry geszeft zrobiłem i parę marek się lekko zarobiło* (K.Obież. 28);

liwerant 'dostawca' (niem. *der Lieferant*): ... *pamiętaj, że jesteś córką bogatego fabrykanta i pierwszego z królewskich liwerantów* (M.Dzw. 33);

podszukunek 'areszt śledczy'⁵³ (niem. *die Untersuchungshaft*) — zapożyczenie z przetłumaczonym członem (*unter* 'pod') i przekształceniem fonetycznym: ... *jakbyśmy się dobrowolnie nie przyznali, wezmą nas do podszukunku, potem siedz parę miesięcy do wyroku*. (K.Wyc. 43a);

rajzować 'podróżować' (niem. *reisen*): *Jużeśmy nie o mało cały świat przerajzowali, ale takiego urodziwego kawalera nigdzie nie widziała*. (K.Pij. 91a);

szac 'ukochany, kawaler, narzeczony' (niem. *der Schatz*): *Czy ci szac (zalotnik) odkazał?* (K.Gór. 22);

szleper 'pomocnik górnika' (niem. *der Schlepper*): *Stasiu, jeszcze nie ma Jana, ani szleprów, ani ciskaczy*. (K.Gór. 43);

szpas 'żart' (niem. *der Spaß*): ... *to był tylko szpas* (K.Mac. 102);

sztajger 'szytgar, dozorca górników' (niem. *der Steiger*): *Czy potrzeba przełożonych..., sztajgrów, itd.* (K.Gór. 34);

sztudyrować 'obmyślać, kombinować' (niem. *studieren*): *To jest ten pan, co ma tak sztudyrować i sztudyrować, cyganić i cyganić, aż póki z nas [...] nie wysztuderuje i wycygani męża i żonę*. (K.Czar. 41);

szychta 'czas pracy górnika w kopalni, zmiana' (niem. *die Schicht*): ... *czas się obłóczyć na szychtę*. (K.Gór. 10);

trafić się 'spotkać się' (niem. *treffen sich*): *Poszłam do sklepu, trafiły my się z kmotrą, ...* (K.Niecz. 8).

Obok pożyczek niemieckich zdomowionych w gwarze śląskiej spotykamy okazjonalnie w kilku utworach germanizmy nie odnotowane w żadnym polskim słowniku gwarowym:

butersznyta 'kromka chleba z masłem' (niem. *die Butterschnitte*): *Dlatego zawsze mnie mdłość bierze, ile razy mi podawają butersznyty cieniutkie jak listek wierzbowy* (M.Łog. 36);

dytrych 'wytrych' (niem. *der Dietrich*): ... *nakupię kluczków lub „dytrychów”, jeden się przecież dopasuje* (K.Wyc. 42b);

kamergerycht 'sąd koleżeński' (niem. *das Kamengericht*): ... *udamy się do wyższego sądu, wcale do kamergerychtu* (K.Sąs. 22);

⁵² Por. E. Trzaska: *Gwara i wpływy obce w języku uczniów szkół śląskich*. Katowice 1935, s. 28; S. Bąk: *Polszczyzna górnośląska w przedwojennej szkole średniej*. Wrocław 1983, s. 118.

⁵³ Wyraz notowany tylko w słowniku Przywary.

hausdiner, hausdyner 'służący' (niem. *der Hausdiener*): ... *to też mi mówił hausdiner od stiegeramtu*⁵⁴ (K.Sąs. 22); *Mówilem ci już nie raz, że się ożenisz z Kundzią, córką hausdynera ze sztaigeramtu!* (K.Czar. 31); **steigeramt, sztaigeramt** 'urząd górniczy' (niem. *das Steigeramt*): (K. Sąs. 22, K. Czar. 31).

Wpływy języka niemieckiego uwidaczniają się nie tylko w obecności łatwo zauważalnych germanizmów leksykalnych, ale też w postaci rodzimych wyrazów stosowanych w znaczeniach, które w polszczyźnie tym leksemom nie przysługują, np.: **Wiem** *wasze postanowienie*. (M.Kul. 4); *Ja wiem kupca, który już dawno ma zamiar kupić twój młyn*. (K.Pocz. 12) — na skutek nałożenia znaczeń niem. czasownika *wissen* 'wiedzieć, znać' zastosowano tutaj leksem *wiedzieć* zamiast *znać*; *Raduję się, bo jak powróci, to nam o tem wspaniałem mieście wiele pięknego będzie wiedział opowiadać*. (M.Kul. 2) — w tym zdaniu z kolei pokryły się inne znaczenia czasownika *wissen* 'wiedzieć, potrafić'; *Więc żeby swego celu dopiąć, uczęszczają rok i dwa do narzeczonej* (L.Los. 14) — niem. *besuchen* 'odwiedzać kogoś' i 'uczęszczać, chodzić do (np. szkoły)'; *Tak to, tak idzie biednemu człowiekowi*. (M.Dzw. 38) — niem. *es geht* 'wiedzie się'. Dokładnym odwzorowaniem użycia niemieckiego czasownika rozdzielnego *fortgehen* 'odchodzić' jest przykład *Ja prędzej nie pójdę tu ztąd fort, aż się mój zegarek znajdzie*. (K.Pij. 93b) — niem. konstrukcja *ich gehe ... fort*. Ten sam schemat występuje w zdaniu: ... *to ja pójdę z chałupy precz* (L.Los. 8). Bardzo rozpowszechnionym w gwarze śląskiej germanizmem jest zastosowanie czasownika *stać* w znaczeniu 'być napisanym' (niem. *es steht*): ... *tak stało w książce* (K.Gór. 26); *Panoczku, możebyście nam wytłumaczyli co tam stoi, ja nie potrafię po niemiecku*. (K.Gn. 47b); ... *tak stoi w piśmie świętem* (L.Los. 34); *Co za szkoda, że nie wiem, co w liście stało!* (B.Chorz. 65); *na pierwszej stronie stał opis* (K.Gór. 26); *Dalam do gazet moje publiczne podziękowanie postawić*. (K.Jan. 45). Niewątpliwą kalką niemiecką jest użycie wyrażenia *język macierzyński* (niem. *die Muttersprache* 'język ojczysty'): *Mógłabym znieść go prędzej, gdyby choć macierzyńskim językiem w rozmowie z nami się posługiwał*. (B.Chorz. 28). Germanizmem jest także znane w gwarze śląskiej stosowanie rzeczownika *owoc* w znaczeniu zbiorowym na wzór niem. *das Obst* 'owoc, owoce': *handlerka z owocem* (K.Wal. 2); *Mnie wolno kupić owoc, gdzie mi się podoba*. (K.Wal. 6).

W związku z występowaniem niemieckich kalk frazeologicznych⁵⁵ w potocznej mowie Ślązków, dialektalne podłoże mają często używane przez śląskich dramatopisarzy zwroty:

mieć głód 'być głodnym' (niem. *Hunger haben*): *Mam głód, dawaj kawałek chleba*. (K.Niecz. 8);

⁵⁴ Por. dalej.

⁵⁵ Por. E. Trzaska: *Gwara...*, s. 30—31.

mieć strach, mieć bojaźń 'bać się' (niem. *Angst haben*): ... *mają przedemną strach* (K.Wyc. 17b); ... *nie mam przed tobą strachu* (K.Wal. 5); *Ona ma strach przedemną* (K.Sąs. 48); ... *aby miały bojaźń przed ojcem* (K.Gór. 20);

nie dać sobie tego spodobać 'nie pozwolić na coś, nie zgadzać się' (niem. *sich etw. nicht gefallen lassen*): *Tego sobie nie mogę dać spodobać*. (K.Sąs. 16), *Nie dam sobie od niego spodobać!* (K.Wyc. 37b); *Nie damy sobie tego spodobać!* (K.Sąs. 40);

nie idzie 'nie można, nie da się' (niem. *das geht nicht*): *Tego nie idzie jeść*. (K.Sąs. 52); ... *cóż robić, kiedy nie idzie inaczej*. (K.Wyc. 43a); *Kiej nie idzie, to nie idzie, musimy tedy obejść się dzisiaj bez ciebie*. (B.Chorz. 23); *Dzisiaj nie idzie nic odłożyć, bo zarobki lichsze* (K.Gór. 19); ... *złego już nie idzie naprawić* (K.Bog. 35); *nie idzie wytrzymać, jak zacznie tyrkotać* (K.Wal. 19); ... *ani głową nie idzie ruszać* (K.Pych. 11); *Poczekajcie jeszcze jedno, nie szło by to odłożyć do jutra?* (K.Wyc. 37a);

nie wiedzieć sobie rady 'nie dawać sobie rady' (niem. *sich Rat wissen nicht*): ... *i toż sobie nie wiecie rady?* (K.Sąs. 5); ... *gdy Pan Bóg ześle jaki krzyżyk, traci głowę i nie wie sobie rady* (K.Pocz. 19);

przyjść do rozumu 'zmańdrzeć, nabrać rozumu' (niem. *zu Verstand kommen*): *Teraz dopiero przychodzę do rozumu i opamiętania* (K.Bog. 35); ... *gdy przyszedłem do lepszego rozumu, płakałem gorzko* (S.Tan. 77);

przyjść o rozum 'postradać rozum' (niem. *um sein Verstand kommen*): *Myślisz i myślisz, jeszcze o rozum przyjdiesz*. (K.Mac. 15); ... *co ja też doczekałam, ja teraz o rozum przyjdę* (K.Bog. 37).

Bardzo silne wpływy niemieczyny zauważa się w badanym materiale w zakresie konstrukcji składniowych. Większość odnotowanych przykładów jest obecna w gwarze śląskiej, ale duży wpływ na tak częste stosowanie struktur obcych polszczyźnie miała zapewne dwujęzyczność autorów omawianych sztuk. Pewne zjawiska, najczęściej te zadomowione w potocznej mowie Ślązaków, występują u wszystkich pisarzy, niektóre natomiast mają charakter okazjonalny i zostały użyte tylko przez jednego twórcę. Stale stosowanym w omawianych utworach (z wyjątkiem dramatów K. Miarki) germanizmem jest wprowadzanie konstrukcji *dać* + *bezokolicznik* w znaczeniu 'kazać coś zrobić' (niem. *lassen* + *bezokolicznik*; w języku niemieckim czasownik *lassen* jest niezwykle obciążony funkcjonalnie i semantycznie, spośród wielu znaczeń nakładają się tutaj dwa: 'kazać' i 'dać, dawać'):

Walku, wójt daje powiedzieć, że dzisiaj tu przyjdzie sąd (K.Sąs. 33); *Już jej nie ma, bo ją Marysia dała wyciąć*. (K.Wyc. 35a); ... *dam go na śmierć zaczarować* (S.Tan. 30); ... *jak ten pan soltys [...] nas na otwartej ulicy dał aresztować* (Ś.Sok. 30); ... *dajcie go powołać* (L.Praw. 97); *Potem dała wam szynkierka skazać, żebyście jej przysłali 10 tal., ...* (K.Bog. 35); *A was karczmazru dali się tatulo zapytać ...* (K.Pij. 93a); *pójdę powiedzieć wójtowi i da was wsadzić do kozy* (L.Praw. 97); *dam was zaraz z miejsca do więzienia odprowadzić* (K.Wal. 21).

Tylko Kołodziej stosuje niemiecką konstrukcję *lassen* + *bezokolicznik* w znaczeniu 'pozwolić na coś': *Nie dajcie się z siebie wyśmiać.* (K.Niecz. 4); ... *ja nie chcę dać dalej ojcu ubliżyć* (K.Wyc. 34a).

Kilku pisarzy posługuje się konstrukcją *być starym ileś lat*, którą M. Karaś uznał za rodzimą⁵⁶, jednak jej obecność w gwarze śląskiej jest związana niewątpliwie z silnym oddziaływaniem języka niemieckiego (niem. *viel Jahre alt sein*): *Agato, już jesteś pięćdziesiąt lat stara, a jeszcze ci tak świta w głowie ta marność światowa.* (S.Tan. 8); *Mam ładnego prosiaka, na żniwa będzie rok stary* (K.Jan. 48); *Jak stary? Lat 22.* (M.Staw. 11).

Wyraźne wpływy składni niemieckiej zaznaczają się w śląskich sztukach poprzez stosowanie konstrukcji bezokolicznikowych w miejsce obligatoryjnych dla polszczyzny zdań złożonych. Niektóre z nich wywodzą się z łacińskiej struktury *accusativus cum infinitivo*, która występowała w języku polskim w dobie średniopolskiej, jednak na początku XIX wieku zupełnie wyszła z użycia⁵⁷, toteż jej obecność w tekstach śląskich z drugiej połowy XIX i początku XX wieku tłumaczyć należy raczej wpływem niemieczyzny, tym bardziej że spotykane tutaj formacje z bezokolicznikiem wykraczają poza gramatyczne uwarunkowania składni *a.c.i.* Większość zastosowanych przez śląskich pisarzy konstrukcji bezokolicznikowych funkcjonuje do dzisiaj w gwarze śląskiej:

Czy widziałeś już kogo z tak wesołą miną do więzienia wchodzić? (Ś.Sok. 16); *Ale zdaje się, że słyszał dzwonić.* (B.Chorz. 62); *Czybyś gdzie ognika goręć nie widziała?* (L.Dob. 70); *Bo gdyby mnie pan majster zastał próżnować, no, zaś by był pocięgiel w robocie.* (K.Łak. 7); ... *nie uważam się być uwolnioną od mojego ślubu* (M.Dzw. 40); *Ale mnie się to zdaje być szyderstwem.* (M.Dzw. 40); *Cóż ci z tego przyjdzie być wielkim gospodarzem i młynarzem, a długów mieć po uszy?* (K.Pocz. 12); *Surdut, nóż znalazłem leżeć na ulicy.* (L.Dob. 74); *zostaje tym razem leżeć* (M.Mos. 8); *Ojcie, wszyscy ciekawi zobaczyć nasze wesele* (K.Gór. 70); *Ciekawam widzieć tego przyszłego małżonka Maryńki.* (B.Chorz. 62).

Odwzorowaniem niemieckich struktur syntaktycznych są też konstrukcje warunkowe: ... *byłbym głupi iść prosto w paszczkę śmierci* (M.Sąs. 24); *Już cię bym też rozumu nie miała wieczorem robić.* (K.Gór. 24). Jednorazowo K. Miarka wprowadza typową niemiecką strukturę wyrażającą powątpiewanie: *Zdaje mi się, że tego pana mam znać, i że go gdzieś już widziałam, lecz nie mogę sobie przypomnieć gdzie?* (M.Błog. 37).

Wpływy składni niemieckiej widoczne są w typowych dla gwary śląskiej użyciach przyimków przy czasownikach, mających w polszczyźnie rekcję bezprzyimkową⁵⁸:

⁵⁶ M. Karaś: *Staropolska rzadkość składniowa*. W: M. Karaś: *Język polski i jego historia. Wybór pism*. Warszawa 1981, s. 349—57.

⁵⁷ Por. I. Bajerowa: *Kształtowanie się systemu polskiego języka literackiego w XVIII wieku*. Wrocław 1964, s. 191.

⁵⁸ Zjawisko to dotyczy w gwarze śląskiej przede wszystkim konstrukcji z narzędnikiem. Por. E. Trzaska: *Gwara...*, s. 34.

... *tylkoby się z kwiatkami bawiła* (L.Los. 8); *Lecz widocznie się Pan Bóg z wdowami opiekuje*. (K.Bog. 27); [*Franciszka (ogląda korale):*] *Jeszcze raz ucieszę się z wami*. (M.Żuaw. 42).

Przypuszczalnie większość opisanych germanizmów składniowych i frazeologicznych znalazła się w badanych utworach na skutek silnego zakorzenienia tych struktur zarówno w potocznej mowie Ślązaków, jak i w języku osobniczym pisarzy, posługujących się biegle niemczyzną. Sądzę, że niektóre z nich przedostały się do tekstów z powodu niskiej świadomości językowej autorów nie mających bezpośredniego kontaktu z polszczyzną ogólną i nie odczuwających w związku z tym tych konstrukcji jako obcych. Jednak tak duża liczba struktur mających niemiecki rodowód, ale będących istotnym komponentem mowy Ślązaków, może świadczyć o świadomym wyzyskaniu ich jako tworzywa językowego utworów w celu podtrzymania więzi z odbiorcą i zachowania lokalnego kolorytu.

Wynikiem oddziaływania tych dwóch czynników można też tłumaczyć występowanie w śląskich sztukach pewnych jednostkowych zjawisk fonetycznych i fleksyjnych nieobecnych bądź przestarzałych w polszczyźnie ogólnej w drugiej połowie XIX wieku. W niektórych dramatach można spotkać zapisy odzwierciedlające gwarową wymowę stosowaną zapewne przez autorów w codziennej komunikacji. Niezbyt liczne są przykłady występującej na Śląsku realizacji *é* jako *y* przed spółgłoską nosową⁵⁹: *tyń* (K.Wyc. 31b, K.Niecz. 5), *jedyn* (K.Gn. 44a), *ożynię się* (L.Dob. 78), *kieszynie* (K.Wyc. 18a), *zbierzimy* (K.Wyc. 2b), *drzymie* (L.Los. 6), *światym* (K.Niecz. 4), *żyniacze* (K.Pych. 4), *powiedziałym* (B.Chorz. 7). Tylko w jednym rękopisie P. Kołodzieja pojawiły się zapisy dialektalnej wymowy *e* pochylonego w końcówkach odmiany przymiotnikowo-zaimkowej, głównie w M. l.p. rodzaju nijakiego: *nie miły życie* (K.Wyc. 2b), *zdrowie zwątlony* (K.Wyc. 40b), *to dziecko, który* (K.Wyc. 28b) oraz w M. i W. l.mn. rodzaju niemęskoosobowego: *piękny ląki* (K.Wyc. 13b), *buty, który* (K.Wyc. 11b), *dzieci, który* (K.Wyc. 14a), *kochany dzieci* (K.Wyc. 40a). W dwóch sztukach pisarza z Siemianowic wystąpiły też formy przymiotnikowe odzwierciedlające typową dla dialektu śląskiego wymowę wygłosu *-ej* jako *y* || *i*⁶⁰: *najmniejszy komendy* (K.Wyc. 30b), *dawniejszy bogobojności* (K.Wyc. 36a), *drogi Kasi* (K.Gn. 55b). Zupełnie wyjątkowo spotykamy w tekstach P. Kołodzieja i J. Ligonia przykłady gwarowej realizacji *e* zwężonego jako *y* przed spółgłoską *r*⁶¹: *szyrokie* (K.Pij. 106a), *tyrkoczesz* (K.Czar. 63), *cztyrech* (K.Pocz. 26), *nie gdyraj* (L.Dob. 72).

Dialektalne podłoże mają także formy czasownikowe z obniżoną artykulacją samogłosek *i*, *y* przed *l*, *ł*, które już na początku XIX wieku były

⁵⁹ Por. K. Nitsch: *Dialekty polskie...*, s. 27.

⁶⁰ Por. S. Bąk: *Mowa polska na Śląsku*. Wrocław 1974, s. 48.

⁶¹ Tamże, s. 47.

odczuwane jako prowincjonalizm śląsko-wielkopolski⁶²: *puścieli* (K.Wyc. 7b), *jeżdźieli* (K.Pij. 103b), *odmieniała* (K.Wyc. 29a), *wyselać* (K.Gór. 70), *wyselasz* (K.Pych. 9), *przesela* (K.Bog. 28), *poséłaliście* (M.Żuaw. 39).

Wpływy dialektu uwidaczniają się w niezgodnej z normą dystrybucji przyimków w || *we* i z || *ze*. W gwarze śląskiej powszechne są użycia nieuzasadnionych fonetycznie przyimków rozszerzonych⁶³, np.: *we świecie* (K.Bog. 27, K.Pil. 15), *we wielkanoc* (L.Praw. 97), *we fartuchu* (K.Bog. 25), *we chlewie* (K.Wyc. 19a), *we wodzie* (S.Tan. 35), *we szkole* (S.Tan. 22), *we drzwiach* (S.Tan. 30, M.Mos. 7), *we żłobie* (S.Tan. 10), *we wierze* (K.Obież. 6), *ze dzbankiem* (K.Wyc. 39b), *ze siodłem* (L.Praw. 96), *ze szyciem* (L.Los. 38), *ze surdudem* (K.Bog. 36), *ze sianem* (K.Wyc. 13a), *ze Zosią* (K.Wyc. 21b), *ze ziemią* (K.Bog. 36, K.Mac. 62), *ze żoną* (K.Pil. 8), *ze sąsiadami* (K.Pij. 92a), *ze zapalkami* (K.Pil. 9), *ze zięcia* (K.Bog. 28), *ze żyda* (L.Praw. 96), *ze siedzenia* (S.Tan. 13), *ze szyi* (L.Los. 38). O podejmowanych przez śląskich dramatopisarzy próbach unikania gwarowych przyimków rozszerzonych mogą świadczyć formy hiperpoprawne⁶⁴: w *Wrocławiu* (M.Błog. 34), w *fraku* (B.Chorz. 15), *z sobą* (M.Sąs. 21, L.Praw. 96, B.Chorz. 76), *z spinką* (M.Dzw. 31), *z złością* (K.Wal. 24), *z sztuki* (K.Wyc. 48b), *z zgryzoty* (S.Tan. 9), *z swej pamięci* (M.Dzw. 37), *z służby* (M.Staw. 10), *z śmiechu* (B.Chorz. 20), *z spuszczonego oczyma* (S.Tan. 88).

Tylko w dwóch rękopisach Kołodzieja wystąpiły nieliczne przykłady typowej dla przeważającej części obszaru gwarowego Śląska⁶⁵ szerokiej wymowy nosówki -ę w wygłosie spotykane najczęściej w B. l.p. rodzaju żeńskiego: *cygani spyrka ukradli* (K.Gn. 55a), *ta kura* [...] *też cyganka ukradła* (K.Gn. 55a), *na jedna wieczera tyle pieniędzy trwonią* (K.Pij. 102b), *tylkoś ty na pocztę zaniósł pieniądze* (K.Pij. 102b) oraz w koniugacyjnych formach I. os. l.p.: *jak ja ten tydzień przeżyja* (K.Gn. 55b), *Będę prosił prokuratora i przedstawię mu ...* (K.Gn. 56b).

W niektórych utworach widoczne są wpływy gwarowej fleksji. W sztukach P. Kołodzieja spotykamy szerszy niż w języku ogólnym zasięg rzeczownikowej końcówki -a w D. l.p. rodzaju męskiego⁶⁶: *deszcza* (K.Wyc. 11b, K.Pocz. 10), *chlewa* (K.Wyc. 19a), *ogroda* (K.Wyc. 38a), *pluga* (K.Mac. 49), *karabina* (K.Pij. 95b), *koniaka* (K.Sąs. 9, K.Bog. 27) oraz przykład gwarowej końcówki D. l.p. rodzaju żeńskiego⁶⁷: *bez mojej Kasie* (K.Gn. 55a). Dialektalne podłoże

⁶² Por. I. Bajerowa: *Polski język...*, s. 87.

⁶³ Por. S. Bąk: *Mowa polska...*, s. 46. Zjawisko to dotyczy większego obszaru dialektów wielkopolsko-śląsko-małopolskich. Zob. K. Dejna: *Dialekty...*, s. 139.

⁶⁴ Jest to zjawisko powszechne w mowie Ślązaków wyzbywających się gwary. Por. S. Bąk: *Polszczyzna górnośląska...*, s. 30.

⁶⁵ Zob. S. Bąk: *Mowa polska...*, s. 55.

⁶⁶ Na występowanie tego zjawiska na Śląsku zwróciła uwagę U. Burzywoda: *Peryferyjność XIX-wiecznej polszczyzny górnośląskiej*. W: „Prace Językoznawcze”. T. 19: *Studia polonistyczne*. Red. A. Kowalska i A. Wilkoń. Katowice 1991, s. 30–39.

⁶⁷ Por. S. Bąk: *Mowa polska...*, s. 134.

mają także przestarzałe formy przypadków zależnych zaimka *on*⁶⁸, stosowane sporadycznie przez wszystkich pisarzy z wyjątkiem K. Miarki: *onego* (L.Los. 38, 46, L.Dob. 74), *onemu* (K.Pych. 8, S.Tan. 57, B.Chorz. 73), *onój* (L.Dob. 70), *oną* (L.Los. 16), *onym* (B.Chorz. 92).

Uwarunkowana gwarowo jest też odmiana czasowników w czasie przeszłym, polegająca na pomijaniu końcówki 1. osoby obu liczb przy obligatoryjnym stosowaniu zaimka osobowego, charakterystyczna dla dialektów południowej Polski i Wielkopolski⁶⁹, spotykana w XIX-wiecznych tekstach śląskich⁷⁰. W dramatach P. Kołodzieja jest to zjawisko tak powszechne, że można chyba wysunąć tezę o wprowadzaniu go przez pisarza jako istotnego elementu stylizacji na mowę chłopską, tym bardziej że takie formacje występują w sztukach J. K. Gregorowicza i F. Dominika. Mimo że gwarowe formy współlistnieją w tekstach dramatopisarza z Siemianowic z ogólnopolskimi, częstość ich użycia wskazuje na celowe działanie stylizacyjne. Oto niektóre z licznych przykładów wyekscerpowanych ze sztuk tego autora: *ja radził* (K.Bog. 27); *ja wyganiał* (K.Pij. 111b); *ja nie rozkazał* (K.Mac. 67); *ja nie siedział* (K.Czar. 67); *ja słyszał* (K.Bog. 28); *ja była* (K.Wyc. 3b, K.Wal. 18); *ja nie została* (K.Bog. 35); *ja ślubowała* (K.Wyc. 59b); *my nawracali* (K.Sąs. 3); *my się umówili* (K.Pych. 10); *my nie jedli* (K.Gór. 50); *my się pytali* (K.Bog. 27); *my wygrali* (K.Sąs. 39); *my się napłakały* (K.Gór. 64); *my zaciągnęli* (K.Mac. 41); *my mówili* (K.Pych. 8). Okazjonalnie tego typu przykłady wystąpiły w rękopisie J. Ligonii: *ja powiadał* (L.Los. 46); *ja kochał* (L.Los. 36); *ja zawiniła* (L.Los. 20); *my się ułożyli* (L.Los. 40); *my przyjechali* (L.Los. 18), *my mijali* (L.Los. 18). Tylko raz (z pewnością przypadkowo) taka odmiana została zastosowana przez K. Miarkę: *My cię kochali* (M.Sąs. 24).

Zupełnie marginalny charakter mają w badanych tekstach przestarzałe⁷¹, użyte być może pod wpływem gwary⁷², formy 1. os. l.mn. czasu teraźniejszego z końcówką *-m*: *musim* (K.Pych. 11), *będziem* (L.Dob. 76, 78, M.Dzw. 36). Wyjątkowo pojawiły się też w sztukach J. Ligonii przykłady zastosowania typowej dla dialektu śląskiego aorystycznej końcówki *-ch* w 1. os. l.p. czasu teraźniejszego słowa posiłkowego na wzór czasu przeszłego⁷³: *zawszech jest wesoły*, [...] *choć z biednegoch stanu* (L.Los. 34); *zawszech w nędzy* (L.Dob. 70)⁷⁴.

⁶⁸ I. Bajerowa ustaliła, że w drugiej połowie XIX w. unormowała się w języku ogólnym odmiana z wykluczeniem tematu *on-* w przypadkach zależnych. Zob. I. Bajerowa: *Polski język ogólny XIX wieku. Stan i ewolucja*. T. 2: *Fleksja*. Katowice 1992, s. 137.

⁶⁹ Por. K. Nitsch: *Dialekty języka polskiego*. Wrocław — Kraków 1957, s. 55—57.

⁷⁰ Por. U. Burzywoda: *Morfologia i słownictwo urzędowych tekstów górnośląskich z okresu pruskiego*. W: U. Burzywoda, A. Kowalska, O. Wolińska: *Studia z dziejów języka polskiego na Górnym Śląsku w okresie pruskim*. Katowice 1983, s. 35.

⁷¹ Bajerowa stwierdziła wycofywanie się tej końcówki w języku literackim już w XVIII w. i całkowity zanik w połowie XIX w. Zob. I. Bajerowa: *Polski język...*, t. 2, s. 165—167.

⁷² Por. S. Bąk: *Mowa polska...*, s. 145.

⁷³ Tamże, s. 150; U. Burzywoda: *Morfologia...*, s. 35.

⁷⁴ W czasie przeszłym i trybie przypuszczającym końcówkę tę wyzyskano przy deformującej

Konfrontacja śląskich dramatów z dialektyzowanymi sztukami ludowymi wykazała, że obecne są w obydwu typach tekstów pewne wspólne elementy charakteryzujące mowę chłopską, przy czym pisarze śląscy starają się eliminować cechy wyraźnie opozycyjne w stosunku do języka ogólnego, podczas gdy autorzy z Galicji i Kongresówki tę właśnie opozycyjność wykorzystują w celach stylizacyjnych. Wykładnikami ludowości stosowanymi zarówno przez ogólnopolskich, jak i śląskich twórców dramatu ludowego są formy grzecznościowe *pluralis maiestaticus*, wyrazy ze spółgłoskami protetycznymi w nagłosie, duża ilość formacji deminutywnych i hipokorystycznych (czasem z formantami używanymi wyłącznie w gwarach), stosunkowo niewielka liczba leksemów o nacechowaniu dialektalnym oraz częste korzystanie ze wskaźników zespolenia nie występujących w polszczyźnie literackiej. Są to więc cechy charakterystyczne dla wielu obszarów gwarowych i nie odbiegające w sposób rażący od potocznej odmiany polszczyzny ogólnej.

W związku z tym, że badany materiał obejmuje sztuki różnych autorów, powstałe nieraz w odmiennych przedziałach czasowych, widoczne są znaczne różnice w stosowaniu aparatu stylizacyjnego. Najwięcej cech języka ludowego wykazują obrazki sceniczne P. Kołodzieja, ponieważ pisarz najchętniej korzysta z gwarowego słownictwa (nawet tego, które jest ograniczone tylko do dialektu śląskiego), bardzo często posługuje się wskaźnikami zespolenia obcymi polszczyźnie ogólnej, jako jedyny stosuje formacje deminutywne z gwarowymi formantami nie wnoszącymi modyfikacji znaczenia oraz formy czasownikowe z opuszczonymi końcówkami osobowymi w czasie przeszłym, powszechnie używa złożeni i zrostów o charakterze przeczyszczenia, a także różnicuje wypowiedzi bohaterów chłopskich i wykształconych przez wprowadzanie spółgłosek protetycznych w nagłosie. W utworach P. Kołodzieja występuje też najwięcej dialektalnych cech fonetycznych i fleksyjnych, które świadczą o tym, że pisarz ten nie przywiązywał tak dużej wagi do eliminowania form wąsko regionalnych jak pozostali twórcy śląscy. Zdecydowanie najmniej zjawisk gwarowych zauważamy w dramatach K. Miarki, który ogranicza się do formuły *pluralis maiestaticus*, dialektyzmów leksykalnych, licznych zdrobnień i spieszceń oraz wybiórczo wplatanych gwarowych wskaźników zespolenia.

Stosunek do gwary śląskiej jest kwestią indywidualną. W sztukach K. Miarki spotykamy tak niewiele wąsko regionalnych dialektyzmów, że można chyba wysnuć tezę o celowym i rygorystycznym eliminowaniu silezyzmów na rzecz jednostek ogólnogwarowych czy też ogólnopolskich. Natomiast pozostali pisarze nie zajmują już tak sztywnego stanowiska i okazjonalnie — może nie zawsze świadomie — wprowadzają formy gwarowe śląskie. Wyróżniają się dramaty P. Kołodzieja, który chętnie stosuje silezyzmy (wśród nich także germanizmy) leksykalne, frazeologiczne i fleksyjne w celach stylizacyjnych, chociaż pewne wpływy dialektalne (np. występujące tylko w rękopisach realizacje gwarowej wymowy) świadczą być może o ograniczonej świadomości językowej pisarza.

5 Rozdział

Deformująca stylizacja wypowiedzi zniemczonych Ślązaków

Wyrzekanie się języka ojczystego na rzecz niemieczyny było poważnym problemem obyczajowym i narodowym na Śląsku w drugiej połowie XIX wieku. Pierwszy przedstawił to zjawisko Karol Miarka w dramacie *Kultura*, będącym ostrą satyrą na opacznie pojmowaną przez wielu Ślązaków „kulturę” niemiecką¹. Później problem ten podjął Piotr Kołodziej w melodramacie *Bogata wdowa* i w komedii *Czarownik*, a także Franciszek Borys w sztuce *Chorzowianie*. We wszystkich wymienionych utworach występują młodzi Ślązacy, którzy po zetknięciu się z mową i obyczajowością niemiecką nabierają przekonania o wyższości niemieczyny nad językiem, tradycją i obyczajami kultywowanymi przez ich rodziców i pobratymców. Zarówno w utworze K. Miarki, jak i w obu sztukach P. Kołodzieja źródłem zdeprawowania jest wojsko pruskie, w którym wpajano Ślązakom pogardę do ojczystej mowy, a w znajomości języka niemieckiego upatrywano szansy awansu społecznego². Ale odrzucenie ojczystego języka pociąga za sobą poważniejsze konsekwencje — poodeptanie moralności i zasad wpojonych w domu rodzinnym. Dobitnie mówi o tym wójt w dramacie K. Miarki:

¹ Zob. W. Ogrodziński: *Dzieje piśmiennictwa śląskiego*. Katowice 1965, s. 173.

² Problem ten występował także w zaborze austriackim. Postaci żołnierzy, którzy po opuszczeniu wojska alienują się od rodzimej społeczności poprzez odmiennie zachowania i język nasycony germanizmami, spotykane są w literaturze XIX-wiecznej. Takim bohaterem jest S. zępan Koguciak z *Chłopów arystokratów* Anczyca — sztuki najczęściej wystawianej przez śląskie zespoły amatorskie.

Mamraj jak chcesz po niemiecku, ja ci powiem prawdę po polsku. Filipie, pogardziłeś rodzinnym językiem, z nim porzuciłeś rodzinne obyczaje, rodzinne cnoty. Jak syn rozpustny porzuciłeś narodowość, swoją własną matkę, a rzuciłeś się boczyźnie jak nierządnicy na łono. Oto masz owoce twego odszczepieństwa, albo jak ty się wyrażasz — kultury!

(M.Kul. 7).

Bohater *Kultury* Filip Styркаła i Johan Obłeciświat z *Bogatej wdowy* po wyjściu z wojska stają się zwykłymi oszustami i złodziejami, natomiast urlopnik Wiluś z *Czarownika* jest raczej postacią komiczną i jego knowania w rezultacie obracają się przeciwko niemu. Podobny typ bohatera stworzył F. T. Borys w osobie Jana Gryzmały — gminnego pisarczyka zakochanego w pięknej wieśniaczce, którego zaloty są nieustannym źródłem zabawnych sytuacji. Wszystkie te postaci łączy jedno — poczucie wyższości wynikające ze znajomości języka niemieckiego, co pozwala im uważać się za ludzi „bıldowanych” (wykształconych). Pobyt wśród Niemców — w wojsku pruskim czy w mieście — stał się dla nich okazją do poznania dobrych manier i światowego obycia, co wynosi ich we własnym mniemaniu wysoko ponad prostych wieśniaków śląskich. Wyraźnie mówi o tym Filip Styркаła:

Kto nie był przy wojsku, zostaje ordiner mensz ... Nauczy się człowiek bildunku, wypolituruje się, a haupsach: nauczy się po niemiecku i może się z każdym panem rozmówić.

(M.Kul. 3)

Wszystkie opisywane postaci łączy pogarda dla ludu, z którego się wywodzą, ale różne są ich postawy wobec własnego pochodzenia wiejskiego. Filip Styркаła przyznaje się otwarcie:

[...] powracam od wojska, gdziech 3 Jar służył, do domu, bo tu pochodzę z Urbanowic ... Mój fater jest bauer in Urbanowic.

(M.Kul. 2)

O swych korzeniach mówi także Johan Obłeciświat:

O ja, mój „fater” też był „bauer”, ale mnie się tam w domu nie podobało; bo ja zaraz wiedział, że jestem do czegoś wyższego stworzony. Dlatego „wyrąjzowolech” z domu „fort” i wyuczylem się za „Kartenspillera”.

(K.Bog. 30)

Zupełnie odmienna jest natomiast postawa Jana Gryzmały, który stanowczo wypiera się swego pochodzenia przed ludźmi, którzy znali jego rodziców:

Kazimierz: *Ej, mówiłbyś inaczej Jasiu wszak jesteś synem nieboszczyka Gryzmały z Chorzowa, powinieneś tedy czcić pamięć swego ojca i mówić tak, jak on cię nauczył, nie paplać tak dziwacznie językiem, że nikt zrozumieć cię nie może.*

Gryzmała: *Was ?... Mój fater był pauer z Chorzowa ?... Czyś ty fersztand stracił ?... Jam nigdy na wsi nie był, tylko latem tu spacerować przychodzę ... Ja jestem dyurnist z miasta i wszędzie mam forcug!*

(B.Chorz. 18)

Niechętny stosunek do własnego pochodzenia i fascynacja niemieczyzną wyraża się także przez germanizowanie imion i nazwisk. Nie bez winy jest tutaj pruska administracja wojskowa:

Ich bin her Filip Sterkał, bo mi tak feldwebel powiedział, że to jest fainer jak Styr-ka-ła.

(M.Kul. 2)

Charakterystyczne jest to, że niemieckie imiona — *Johan, Wilhelm* — mają bohaterowie, którzy służyli w wojsku pruskim, natomiast Jan Gryzmała, nie mający wojskowej przeszłości, nie domaga się, aby go nazywano imieniem niemieckim, ale stawia taki wymóg w stosunku do ukochanej:

Was haist Maryńka ... to nie jest fain ... jak się ferhajratujemy, to będziemy mieszkać w mieście, gdzie jeno Marichen rufował cię będę, bo inaczej toby nas auslachowano.

(B.Chorz. 32—33)

Zniemczanie i zniekształcanie polskich imion jest poczytywane przez śląskich odszczepieńców za symbol światowego obycia:

Nu polnisz się nazywają Hanka, ale gebildet ją tylko fraili Żenni mogą mianować!

(M.Kul. 3)

Opozycja miasto — wieś we wszystkich wymienionych sztukach zarysowuje się wyraźnie, przy czym miasto jest postrzegane jako siedziba ludzi wykształconych, znających język niemiecki, natomiast wieś pozostaje ostoją ciemnych prostaków. Owo przekonanie najczęściej wyraża Gryzmała:

W mieście bildowaną personę wszyscy znają, grisują ją wszędzie i dobrze z nią się benemują. Ale dumhajt gadać wam o tem, kiedy wasz chłopski fersztand tego nie fernemuje ...

(B.Chorz. 17)

Wy jesteście pauerami i nie wiecie, że miasto to świat inteligentny, co we wszystkim pauerów i knechtów przewyższa!

(B.Chorz. 18)

To samo przeświadczenie o własnej wyższości nad śląskimi wieśniakami 110 wypowiada Filip Styrkała:

Przy militer lernowolech bildunku i śmiać się teraz mogą z głupoty i ciemności ludu wiejskiego.

(M.Kul. 2)

W związku z tym, że celem pisarzy śląskich patriotów jest ośmieszenie owego *bildunku*, stosują stylizację parodiującą z nieustannie przeplatającymi się elementami niemieckimi i polskimi.

Mowa owych śląskich renegatów jest zróżnicowana w zależności od okoliczności. W sytuacjach oficjalnych usiłują konstruować zdania niemieckie, w swobodnych rozmowach posługują się zniekształconą polszczyzną z licznymi wtrętami niemieckimi, natomiast w monologach — w okolicznościach, kiedy nikt ich nie słyszy — stosują tak przez nich pogardzaną mowę przodków. Wynika z tego jednoznacznie, że systemem najlepiej przez nich przyswojonym jest polszczyzna, natomiast językiem niemieckim, który ma ich nobilitować w oczach rodaków, posługują się nieudolnie. Zjawisko to demaskuje K. Miarka w rozmowie Filipa z Wacławem — człowiekiem, który po latach tułaczki wraca w rodzinne strony:

Wacław: *Dzień dobry! powiedzcie przyjacielu, jeżeli ta droga do Urbanowic prowadzi?*

Filip: *Ich kan nich polnisch.*

Wacław: *So, wie weit ist nach Urbanowitz?*

Filip: *Nich lange, aine mailen, aber bitte, ich auch gehen in Urbanowic un komm cu hause.*

Wacław: *Przebaczcie przyjacielu, jesteście tu z tych okolic?*

Filip: *Ja woll maj her!*

Wacław: *Dziwuję się, że gdy wam po niemiecku ciężko przychodzi, jednak się niemczyzną trapiacie. Czemuż nie mówicie po polsku?*

Filip: *Bo to jest nie gebildet, tylko ordiner mensz dzisiaj tak mówi, bin zoldat, a nam było ferboten szprechen polnisch, nur dajcz bildunk. Zapomniałem też po polsku, ale się przecię jakoś ferstendigujemy.*

(M.Kul. 2)

Filip Styrkała niejednokrotnie manifestuje zapomnienie ojczystej mowy w kontaktach z mieszkańcami rodzinnej wioski:

Maj got, alles polnisch, bitte przebaczyć, zapomniałem po polsku, i ciężko mi polnisch szprechować, nawet weis nich, jak się wszystko nazywa!

(M.Kul. 3)

Podobną postawę przyjmuje Johan Obleciświat:

My tylko po polsku będziemy szprechować, chociaż mi trudno, bo przy wojsku zapomniałem.

(K.Bog. 29)

Celem pisarzy wprowadzających do swoich dramatów postaci śląskich renegatów było nie tylko potępienie i ośmieszenie ich postępowania, ale przede 111

wszystkim zdemaskowanie nienaturalności i obłudy takiej postawy. Fałszywość deklaracji o zapomnieniu ojczystej mowy objawia się w monologach tych postaci oraz w piosenkach śpiewanych w sytuacji samotnego przebywania na scenie. Największy dysonans wprowadza monolog Filipa Styryka, nie różniący się niczym od wypowiedzi bohaterów pielęgnujących ojczystą mowę i tylko ostatnie zdanie zostaje zakłócone wtrętem niemieckim:

Wszystko idzie pomyślnie! Stary mi statek odstąpi, z młynarzem starym łakomcem umówiłem się! Nagadalem mu, że u ludzi, co mają bildunk, jest zwyczaj znowy i zaślubiny przez gazety oznajmić, a że świekr, nim oznajmini do gazet przyjmą, u notariusza akt spisać musi, aby mogło być przez gazety oznajmione, wiele córce swojej w posagu daje. Ująłem głupca za dumę jego, zezwolił na wszystko, a w sobotę pojedę z obojgiem staremi do miasta, aby kup na statek i na młyn u notariusza dać spisać. Tak, tak się głupich oszwabi! Nie darmo byłem w miastach niemieckich; hab dajcze bildunk, to dodaje dowcipu.

(M.Kul. 5)

Oslabienie samokontroli w zetknięciu z rodakami widoczne jest także w sytuacji zdenerwowania, w której zostaje zdemaskowana i ośmieszona postawa Filipa przez połączenie komizmu sytuacyjnego z językowym:

Filip (wchodzi, kłania się): *Erbenster dinner Wladarz, frau und fraili Żenni! — Maj got, alles polnisz, bitte przebaczyć, zapomniałem po polsku, i ciężko mi polnisz szprechować, nawet weis nich, jak się wszystko nazywa! (Grabie są oparte o ścianę, zębami na izbę, Filip przystępuje zęby i pyta się:) — Was i das, co to jest? (Grabisko uderza go w czoło. Rozgniewany laje:) Przeklęte grabie, kto ich zębami do góry postawił?*

(M.Kul. 3)

Ojczystym językiem, zakłóconym tylko jednym germanizmem, na dodatek funkcjonującym w gwarze śląskiej³, posługuje się także Wiluś w swojej piosence:

*Chociaż zole kto potraci, schodzi nogi po kolana,
Nie zobaczy tyle nacyi, co ja widział proszę pana.
Choćbyś miał marszrutę wielką, nie będziesz ty bracie miły
Na granicy pod Przełajką, gdzie już moje nogi były.*

(K.Czar. 44)

Nieco więcej germanizmów występuje w piosence Johana, ale różnica między tym tekstem a jego wypowiedziami skierowanymi do innych bohaterów jest i tak znaczna:

*Fechtować mi już nie miło, żaden dać nic nie chce,
Tylko mi na drzwi wskazują, chociaż mi nic nie darują.*

*Na ostatku żandarmi do kozy wpakują.
Karczarze mnie wszyscy znają, już nie chcą borgować
Mówią „Kümlu” mi nie dają, wprzód mam „becalować”.
Więc cóż mam teraz uczynić, tylko muszę się ożenić,
A po ślubie te papierki wszystkie jej pomienię.*

(K.Bog. 30)

Tylko monologi Gryzmały nie odbiegają od jego wypowiedzi dialogowych, ale o tym, że nie zapomniał ojczystej mowy, może świadczyć łatwość, z jaką w ostatniej scenie po nieoczekiwanym „nawróceniu” posługuje się dawno nie używanym językiem:

Nie macie co żalować! ... zasłużyłem ja na to mem postępowaniem! Teraz się jednakże zmieniłem ... zostanę w Chorzowie i na rodzinnej glebie będę wraz z wami pracował na mój chleb powszedni ... nigdy się już ztąd nie ruszę!

(B.Chorz. 79)

W konfrontacji ze śląskimi wieśniakami wszystkie wymienione postaci usiłują zaznaczyć swoją znajomość języka niemieckiego. Ponieważ jest ona znikoma, w zasadzie posługują się polszczyzną z licznie wplatanymi germanizmami. Jeżeli nawet konstruuja całe zdania w języku niemieckim, są one nasycone błędami fleksyjnymi i składniowymi. Mając na uwadze zrozumiałość tekstu dla przeciętnego widza czy czytelnika, nie znającego niemieczyny, pisarze rzadko uciekają się do wprowadzania dłuższych konstrukcji w tym języku. W zasadzie zabieg ten stosuje jedynie K. Miarka, natomiast P. Kołodziej i F. Borys opierają stylizację na wplataniu pojedynczych leksemów i zwrotów w zdania wypowiedziane po polsku. Dlatego też kwestie Gryzmały, Johana i Wilusia były z pewnością bardziej komunikatywne dla przeciętnego odbiorcy, a zrozumienie tekstów Filipa Stykały i ocena przeprowadzonej tutaj deformacji niemieczyny wymagały dobrej znajomości tego języka.

Konstruując wypowiedzi śląskich renegatów pisarze stosują stylizację deformującą, opartą na wprowadzaniu elementów wykraczających poza rzeczywistość językową⁴. Takie postawy niewątpliwie występowały na Śląsku w XIX wieku, ale w utworach o zabarwieniu satyrycznym pewne cechy językowe zostały przejawione. Stopień zniemczenia i zniekształcenia tekstów wypowiedzianych przez zgermanizowanych Ślązaków jest w poszczególnych sztukach różny. Najwięcej elementów niemieckich występuje w dramacie K. Miarki, w którym kwestie wygłaszane przez Filipa zostały nasycone niemieckimi leksemami i frazeologizmami, hybrydami niemiecko-polskimi, a poza tym występują tutaj składniowe kompilacje tych dwóch języków oraz niemieckie zdania izolowane od polskich, a nawet dłuższe teksty w języku

⁴ Zob. A. Wilkoń: *O stylizacji językowej w literaturze*. „Ruch Literacki” 1974, R. 15, z. 6, s. 365.

niemieckim⁵. Cytaty niemieckie są w *Kulturze* znacznie zniekształcone w związku z interferencją języka polskiego na niemczyznę Filipa⁶. Oprócz rażących błędów fonetycznych, fleksyjnych i składniowych pisarz stosuje zapis łamiący wszelkie zasady niemieckiej ortografii. W utworze scenicznym pisownia nie odgrywa większej roli, ale trzeba pamiętać, że oprócz odbiorców teatralnych śląskie dramaty miały w drugiej połowie XIX wieku wielu czytelników wśród prenumeratorów regionalnej prasy. Dlatego też ortograficzna deformacja listu Filipa do rodziców pełni ważną funkcję stylizacyjną:

Ajer wolgebor

Szraibe zu sie, das ich abgang bekom und kom in hause, 22 Oktober ankom. Ich Man sain fon piltunk, raise per ban, nich zu fus, wie ordiner polisz mensz. Wegen kirce neme poszforsusz auf rajcgeld finf rajctaller, praic isz kura. Empelle Fraili Żenni. Mit achtunk Ajer wolgebar ergebnester diner

her Pchilip Sterkal her fisiler

Wolgebar zu Naisse

(M.Kul. 2)

Całkowicie izolowanym cytatem niemieckim jest także wypowiedź Filipa, w której popisuje się przed zauroczonym niemczyzną młynarzem znajomością musztry:

A gdybyście wiedzieli jak dobrze umiem: Haupronde, Visityrronde, Wer tut di ronde, ronde is rychtyg. Meldung. Auf befel des majors — dižur ist der Fisiler N.N. zwolfte kompani wegen trunkenheit auf posten in arrest gebracht worden. Ja woll.

(M.Kul. 3)

Poza tym K. Miarka bardzo często wplata w kwestie wygłaszane przez Filipa całe zdania niemieckie, które — wyjąwszy monolog bohatera w języku ojczystym oraz izolowane teksty niemieckie — stanowią 32% wszystkich zdań wypowiedzianych przez tę postać, jednak nie ma wśród nich ani jednego w pełni poprawnego zdania. Błędy popełnione przez Filipa polegają często na uproszczeniach fonetycznych⁷ — np.: *Hir is gut*. (M.Kul. 2) [zamiast *ist*], *ich [...] komm cu hause* (M.Kul. 2) [zamiast *ich komme*]; na stosowaniu niewłaściwych przyimków — np.: *Szraibe zu sie* (M.Kul. 2) [zamiast *Ich schreibe an Sie*]; na używaniu polskich kalk — np.: *her bitte* 'proszę pana' (M.Kul. 3); na

⁵ Mechanizmy stylizacji w *Kulturze* Miarki zostały szczegółowo opracowane w artykule M. Brzezina, R. Krajewska-Markiewicz: „Odsłużył w wojsku, czyli kaleczenie języka ojczystego” Karola Miarki. (Komentarz polonistyczno-germanistyczny). W: „Prace Językoznawcze”. Nr 76. ZNUJ 681. Kraków 1984, s. 125—150.

⁶ Technika polonizacji tekstów niemieckich w tym utworze została przedstawiona przez M. Brzezińską i R. Krajewską-Markiewicz — tamże, s. 142—144.

⁷ Szerzej opisują te zjawiska M. Brzezina i R. Krajewska-Markiewicz — tamże, s. 143—144.

stosowaniu orzeczenia w bezokoliczniku — np.: *Ich haben kop wie officer!* (M.Kul. 5) [zamiast *ich habe*], *ich auch gehen in Urbanowic* (M.Kul. 2) [zamiast *ich gehe*]; na zakłóceniu szyku konstrukcji z czasownikiem modalnym — np.: *Mensz mus haben glik!* (M.Kul. 5) [zamiast *Der Mensch muß Glück haben*]; na opuszczaniu orzeczenia — np.: *Ich man von bildunk, haben kultur, fater a szwigerfater ordiner polisz mensz* (M.Kul. 5) [zamiast *Der Vater und Schwiegervater sind ordinäre Polen*]⁸, a na to nakłada się jeszcze całkowity brak niemieckich rodzajników. Oprócz tego zauważa się w wypowiedziach Filipa typowe dla cudzoziemca mylenie podobnie brzmiących wyrazów⁹: *Kerli stellen* (M.Kul. 6) — zamiast *Der Kerl stiehlt* (pomylenie czas. *stehlen* 'kraść' z *stellen* 'stawiać, postawić'), *der kerli liegt* (M.Kul. 6) — zamiast *der Kerl lügt* (pomylenie *liegen* 'leżeć' z *lügen* 'kłamać').

Zdania niemieckie jako element stylizacji sporadycznie wprowadza także P. Kołodziej, ale ogranicza się do takich konstrukcji, które są zrozumiałe dla każdego, kto kiedykolwiek zetknął się z niemczyzną. W odróżnieniu od K. Miarki pisarz z Siemianowic nie unika wypowiedzi poprawnych: *Was ist das?* (K.Czar. 25), „*Wie gehts swiegermutter?*” (K.Bog. 30), a w deformacji niemczyzny ogranicza się jedynie do zapisu odzwierciedlającego wymowę: *Malcait, wie gehts?* (K.Bog. 29) — zamiast *Mahlzeit*, „*Halc mau!*” (K.Bog. 36) — zamiast *halt's*, a także wprowadza jedno zdanie eliptyczne: — *Halt, wer da!* (K.Czar. 43) — zamiast *Halt, wer ist da?*

Oprócz samodzielnych konstrukcji niemieckich występują w stylizowanych tekstach wypowiedzenia wplecione w polskie zdania złożone. Najczęściej stosuje ten zabieg K. Miarka, np.: *Wiecie, wer ich bin?* (M.Kul. 2); *Jak przyjdę na muzykę, to blos dajcz szprechen: ferfluchter kerli szpiel!* (M.Kul. 2); *Ich bin caiger, że on ukradł, bo na bewajze jest geldbajtli i gold.* (M.Kul. 6). Dwukrotnie tego typu konstrukcją posłużył się F. T. Borys — *Kom Marichen, daj mi kus, bo ja cię okropnie libuję.* (B.Chorz. 15); *Posłuchaj, a dowiesz się, was haist Gryzmała!* (B.Chorz. 15), a tylko raz P. Kołodziej: *Halc mau!, bo Janek jeszcze gotów strzaskać mnie na kwaśne jabłko.* (K.Czar. 71).

Wszyscy pisarze często wprowadzają niemieckie wyrażenia nacechowane ekspresywnie. W *Kulturze* ulubionym przerywnikiem bohatera jest przekleństwo — *Regiment taifli!* (2, 6), w *Bogatej wdowie* — *Donnerwetter* (32, 37), w *Czarowniku* — *Szwer not noch a mal!* (43, 50, 52), a w *Chorzowianach* z dużą częstotliwością pojawia się *Donerwetter noch a mal!* (15, 18, 28, 32, 45, 53, 56, 70). Oprócz przekleństw pisarze stosują ekspresywnizmy wyrażające zniecierpliwienie: *Maj got!* (M.Kul. 3), *Maj her!* (M.Kul. 6) lub przyzwolenie: *Natürlich!* (K.Bog. 29, B.Chorz. 17), *Ja woll maj her!* (M.Kul. 2), *Jawol her wachmajster!* (B.Chorz. 27). Gryzmała będąc w stanie zagrożenia, często posługuje się wykrzyknieniami: *Retung!* (B.Chorz. 70), *Gwalt!...mord!...retung!* (B.Chorz. 21). Sporo niemieckich zwrotów wyrażających zadowolenie wy-

⁸ Zob. tamże, s. 144.

⁹ Przykłady — tamże.

stępuje w wypowiedziach Filipa Stykały: *Hurrah bildunk!* (M.Kul. 2), *Gute kamerady! muzyk szwernot ajnmal!* (M.Kul. 2), *Bitte szen!* (M.Kul. 2).

Sporadycznie występują w omawianych utworach składniowe kompilacje niemiecko-polskie. Najczęściej stosuje takie konstrukcje K. Miarka, np.: *Ale zoldat musi trinken.* (M.Kul. 2), [...] *bin zoldat, a nam było ferboten szprechen polnisz* (M.Kul. 2). Rzadziej posługuje się tym zabiegiem P. Kołodziej: *„Natürlich, potem alles ains prost!”* (K.Bog. 30), *No, to passirt!* (K.Czar. 44), natomiast F. T. Borys nie używa tego typu zdań w ogóle.

Najpowszechniejszym środkiem stylizacyjnym, stosowanym przez wszystkich pisarzy, jest nasycanie polskich wypowiedzi niemieckimi leksemami, wyrażeniami i zwrotami frazeologicznymi. Stopień przyswojenia niemieckich jednostek jest zróżnicowany¹⁰. Odmienne są także sposoby wprowadzania tych struktur do wypowiedzi postaci. Najczęściej są one bezpośrednio wplatanie w tekst rodzimy, ale sporadycznie są zestawiane z odpowiednikiem polskim. K. Miarka odwołał się do takiego zabiegu tylko w trzech wypadkach: *Was i [!] das, co to jest?* (M.Kul. 3); *on besztelował — okradł milera — młynarza.* (M.Kul. 6); *boch nie jest prosty człowiek, ordiner polisz mensz!* (M.Kul. 6). Natomiast P. Kołodziej w *Bogatej wdowie* bardzo często podaje tłumaczenie niemieckich leksemów w nawiasie, np.: *Bo ja będę Herr (panem).* (K.Bog. 30); *Jeno firuj (prowadź) dalej.* (K.Bog. 30), a przy tym najczęściej wyodrębnia germanizmy cudzysłowem, np.: *Gut, tylko dawaj mięsa, albo „wurstu” (kiełbasy)* (K.Bog. 36); *Ja się na to żenił, żebym był jak sam „graf” (hrabia)* (K.Bog. 36); *Gdzie to jest mój gewer, ja wam to będę zaraz „anstrajchował” (ja wam zaraz pokażę).* (K.Bog. 37). F. T. Borys wplata wszystkie formy niemieckie bezpośrednio w wypowiedzi postaci, nie podając żadnych polskich odpowiedników.

Wśród pojedynczych germanizmów leksykalnych pisarze najczęściej stosują rzeczowniki i czasowniki, znacznie rzadziej natomiast używają niemieckich przysłówków, zaimków i form przymiotnikowych. Spotykane w stylizowanych tekstach rzeczowniki są albo biernymi zapożyczeniami z niemieckiego¹¹, zaadaptowanymi najczęściej pod względem pisowni, albo wyrazami zniekształconymi fonetycznie, albo też derywatami z polskim formantem. Wprowadzając niemieckie rzeczowniki do polskich tekstów wszyscy pisarze pomijają rodzajniki. Tylko raz K. Miarka zastosował pełną formę: *Ale się z tego śmieje ajn gebildeter;*¹² (M.Kul. 2). Sporadycznie posługuje się autor *Kultury* oryginalną pisownią i to tylko w takich wypadkach, w których pokrywa się ona z wymową: *Tochter — Hanka została ordiner polisz mensz* (M.Kul. 2); *Mój fater jest bauer* (M.Kul. 2). Zapisy zgodne z ortografią niemiecką występują natomiast bardzo często w *Bogatej wdowie*, w której wyodrębnienie tych

¹⁰ Na różne możliwości wprowadzania germanizmów zwracają uwagę M. Brzezina, R. Krajewska-Markiewicz: — tamże, s. 138—141.

¹¹ Za M. Brzezina, R. Krajewska-Markiewicz — tamże, s. 139—141.

¹² Zniekształceniu uległ jedynie zapis (poprawna forma: *ein gebildeter*).

leksemów za pomocą cudzysłowu jednoznacznie sugeruje, że mamy do czynienia z cytataми, np.: *To pewnie będzie jej Mutter*“ (K.Bog. 30); *ty masz dobry Kopf*“, a jeszcze lepszy „*Verstand*“ (K.Bog. 30); *ja tu jest „herr*“ (K.Bog. 37).

Najczęściej jednak — niewątpliwie dla celów stylizacyjnych — wprowadzają pisarze zapisy odzwierciedlające wymowę¹³ i przystosowane do języka polskiego pod względem fleksyjnym, np.: *Stary młynarz Jędrzej da mi córkę za żonę — a z nią młyn, pieniędzy — i cały ajnrychtunk!* (M.Kul. 2) — niem. *die Einrichtung* ‘urządzenie, osprzęt’, w tekście ‘gospodarstwo’; *Oto pełne kieszenie złota od szwigerfatra!* (M.Kul. 5) — niem. *der Schwiegervater* ‘teść’; *Masz „glik“, że mię „fajer“ ominął, bobyh cię już był zastrzelił.* (K.Bog. 37) — niem. *das Glück* ‘szczęście’, *das Feuer* ‘ogień, pożar, zapał’; *Już znowu idą faindy.* (K.Czar. 30) — niem. *der Feind* ‘wróg, nieprzyjaciół’; *Oczy masz bystre jak szterny* (K.Czar. 46) — niem. *der Stern* ‘gwiazda’; *Tu widać nie ma szpasu* (K.Czar. 72) — niem. *der Spaß* ‘żart’ *Czyś ty fersztand stracił?* (B.Chorz. 18) — niem. *der Verstand* ‘rozum’; *Zachciało ci się frojlajn kisować* (B.Chorz. 27) — niem. *das Fraülein* ‘panna’; *ja jestem szrajber* (B.Chorz. 15) — niem. *der Schreiber* ‘pisarz, kancelista’; *aż mi zimny szwajs od strachu na czoło wypływuje* (B.Chorz. 54) — niem. *der Schweiß* ‘pot’.

W zasadzie tylko K. Miarka wprowadza fonetyczne zniekształcenia niemieckich leksemów: *ten gield!* — *zkd go wziąć?* (M.Kul. 2) — niem. *das Geld* ‘pieniądze’; *jak się amiserują frajli Hanka* (M.Kul. 3) — niem. *das Fraülein* ‘panna’; *nie dla tych, co mają piltunk* (M.Kul. 2) — niem. *die Bildung* ‘kultura, ogłada, wykształcenie’; *On jest szpicbub* (M.Kul. 2) — niem. *der Spitzbube* ‘złodziej, łobuz, hultaj’. F. T. Borys stosuje fonetyczną deformację tylko w odniesieniu do jednego leksemu: *Ale gdzie ten stary pauer tak długo sztekuje.* (B.Chorz. 54); *Obym tych pauerów, knechtów lepiej nie był poznał* (B.Chorz. 56) — niem. *der Bauer* ‘chłop, rolnik, wieśniak’.

W stylizowanych tekstach występują też utworzone na bazie niemieckich wyrazów derywaty z polskim formantem. Najczęściej spotykanym sufiksem jest *-ka, -ek*. Żeński przyrostek tworzy popularny na Śląsku leksem *frelka*: *Jak się mają frelka Żenni?* (M.Kul. 2), *frelki, śpiewacie jak kanarki* (B.Chorz. 32) oraz modyfikacyjną formację żeńską *pauerka* ‘chłopka, wieśniaczka’: *już i pauerki mnie ferachtują* (B.Chorz. 33), *ta pauerka nie będzie besztraft?* (B.Chorz. 38). Natomiast formant *-ek* tworzy nazwę deminutywną *bruderek* ‘braciszek’ (od niem. *der Bruder*): „*Bruderkul!*“ (K.Bog. 30, 32). W sztuce F. T. Borysa występuje sporo nazw czynności utworzonych od niemieckich czasowników zaadaptowanych przez polski przyrostek tematyczny *-owa-*: *mogę cię za takie belajdigowanie dać ferhaftować* (B.Chorz. 15) — od niem. *beleidigen* ‘ubliżać, obrażać, znieważać’; *Czekaj ty głupi knechcie, będziesz ty miał libowanie* (B.Chorz. 27), *Nieszczęsne libowanie* (B.Chorz. 56) — od niem.

¹³ M. Brzezina i R. Krajewska-Markiewicz traktują tego typu formy jako polonizmy ortograficzne — tamże, s. 142—143.

lieben 'kochać, lubić; będziesz ty miał wnet **kisowanie** (B.Chorz. 27) — od niem. *küssen* 'pocałować'; będę się *beszwerować do samego króla na takie rojberskie benemowanie* (B.Chorz. 56) — od niem. *benehmen* 'zachowywać się, sprawować się'. Spotykamy tu także nazwę atrybutywną, będącą kompilacją niemieckiego przymiotnika *frei* 'wolny z polskim rzeczownikiem *wolność*: *Puśćcie mnie na frajność* (B.Chorz.74).

Oprócz rzeczowników najczęściej stosowanymi w stylizowanych tekstach leksemami niemieckimi są czasowniki. Sporadycznie spotykamy tutaj zapożyczenia w formie bezokolicznika: *za cztery tygodnie muszę calen* (M.Kul. 2) — niem. *zahlen* 'zapłacić'; *Tu widać nie ma szpasu, lepiej abmaziren!* (K.Czar. 72) — niem. *abmarschieren* 'odmaszerować, odejść, lub też w postaci osobowej: *Na wsi to jeszcze wierzą w piekło i niebo, ale ja gebildet, kultuwirowany glaube nich*. (M.Kul. 2) — niem. *ich glaube nicht* 'nie wierzę'; ty możesz mieć to za wielki „glik”, że ja ciebie chcioł, „*verstejstu*“? (K.Bog. 36) — niem. *verstehst du?* 'rozumiesz'; *No, to passirt!* (K.Czar. 44) — niem. *das ist passiert* 'stało się'; *Kom Marichen, daj mi kus* (B.Chorz. 15) — niem. *kom* 'chodź'. Najczęściej jednak stosują pisarze czasowniki przystosowane do polskiej fleksji za pomocą przyrostków tematycznych -owa-||-uj-. Tego typu hybrydami w największym natężeniu posługuje się F. T. Borys, np.: *Co ty tak na mnie złośliwie blikujesz, kiedy chcę cię hajratować?* (B.Chorz. 17) — od niem. *blicken* 'patrzeć, spoglądać'; i niem. *heiraten* 'poślubić'; *Ale gdzie ten stary pauer tak długo sztekuje, muszę go iść aufsuchować*. (B.Chorz. 54) — niem. *stecken* 'siedzieć, przebywać', *aufsuchen* 'odszukać'; *her Pięta, nie erlaubujcie mnie szlagować* (B.Chorz. 55) — niem. *erlauben* 'pozwolić', *schlagen* 'bić, uderzać'. W pozostałych dramatach takie struktury są także bardzo ważnym elementem stylizacji: *Oddajcie go do kraicgerychtu, oder ja was ferklaguję, że szpicbubowi helfujecie*. (M.Kul. 6) — od niem. *verklagen* 'oskarżyć', *helfen* 'pomagać'; *Ona nie szpasuje, mógłbym wnet oczy ferlirować*. (K.Czar. 63) — niem. *spaßen* 'żartować', *verlieren* 'zgubić, stracić, postradać'; *Ale mnie się zdaje, że się ty ferlibujesz do mojej Hanki, a wiesz, że ja tego nie lubię*. (K.Czar. 43) — niem. *verlieben sich* 'zakochać się'; „*Was*” ty mnie jeszcze będziesz szimfować“ za to, że ja był taki głupi i ożenił się z takim starym grzybem (K.Bog. 36) — niem. *schimpfen* 'wygadywać, zwymyślać. Nie wszyscy pisarze posługują się germanizmami czasownikowymi w jednakowym stopniu. Procentowy udział tych jednostek w stylizowanych tekstach — z wyłączeniem izolowanych zdań niemieckich — w stosunku do czasowników polskich ilustruje tabela.

Czasowniki polskie i germanizmy czasownikowe

Jednostka Utwór	Czasowniki polskie	Hybrydy niemiecko-polskie	Czasowniki w niemieckiej formie fleksyjnej
<i>Kultura</i>	69%	15%	16%
<i>Bogata wdowa</i>	77,5%	20%	2,5%
<i>Czarownik</i>	77%	19%	4%
<i>Chorzowianie</i>	58%	40%	2%

Niemieckie czasowniki przystosowane do polszczyzny pod względem morfologicznym najczęściej stosuje F. T. Borys i jest to zarazem najbardziej znaczący środek stylizacyjny w jego dramacie.

Obok rzeczowników i czasowników wszyscy pisarze wplatają w polskie wypowiedzenia germanizmy przymiotnikowe i przysłówkowe, a także imiesłowy utworzone na bazie niemieckich czasowników. Z tych ostatnich najczęściej stosowany jest imiesłów bierny od czasownika *bilden* 'kształcić', np: *Podziwisz się tatulku, jaki twój syn **wybuildowany*** (M.Kul. 2), *nauczy cię honorować ludzi **buildowanych*** (B.Chorz. 15). Okazjonalnie w sztuce F. T. Borysa wystąpiła forma: *Was, ja jestem **ferszlisowany**?* (B.Chorz. 54) — od niem. *verschließen* 'zamknąć'. Obok imiesłówów utworzonych od niemieckich czasowników za pomocą polskich morfemów stosują pisarze sporadycznie oryginalne imiesłowy niemieckie, np.: ***Ferfluchte** karty* (M.Kul. 2), „***verfluchte**“* gazety (K.Bog. 37) — niem. *verflucht* 'przeklęty'; *Was?... ta pauerka nie będzie **besztraft**?* (B.Chorz. 38) — niem. *bestraft* 'ukarany'; *ja **gebildet**, kultywировany* (M.Kul. 2) — niem. *gebildet* 'wykształcony'.

Z przymiotników niemieckich najczęściej stosowany przez pisarzy jest *fein* 'ładny, dobry, wyborny, wyśmienity', w niektórych wypadkach zaadaptowany pod względem fleksyjnym: np. *takiego „**feinego**“ stworzenia jeszcze nigdzie nie widział* (K.Bog. 32), *mnóstwo romansów **fajnych** już czytałem* (B.Chorz. 18) lub też nieprzystosowany do polskiej odmiany: *Hanko ty jesteś **fain** dziewczka, ... ja już cię wyabrychtuję na **fain** freliczka* (K.Czar. 46), *bom z miasta jest **fain** chłop* (B.Chorz. 16). K. Miarka i F. T. Borys posłużyli się jeszcze innymi przymiotnikami w formie podstawowej, nie stosując końcówek ani polskich, ani niemieckich: *Żyje, jest **rajch**!* (M.Kul. 2) — niem. *reich* 'bogaty'; *ja będę **sztolz** jak officer* (M.Kul. 2) — niem. *stolz* 'dumny, wyniosły'; *wy tu złodzieja nie zróbcie **unschuldig*** (M.Kul. 6) — niem. *unschuldig* 'niewinny'; *ona jeszcze będzie **gut*** (B.Chorz. 53) — niem. *gut* 'dobry'; *Ja w romansach nie czytałem, by był froilain taki **frech*** (B.Chorz. 45) — niem. *frech* 'bezzelny, zuchwały'; *a co ja jestem **szuld*** (B.Chorz. 32) — niem. *schuld* 'winny, winien'; *iberlegujcie waszej Marichen **gut**, coby była **fernünftig*** (B.Chorz. 54) — niem. *vernünftig* 'rozsądny'.

W zasadzie tylko K. Miarka stosuje dwuwyrazowe niemieckie połączenia przymiotnika czy imiesłowu z rzeczownikiem (opuszczając niemieckie końcówki przymiotnikowe), np.: *Jednak to był **lustig leben*** (M.Kul. 2) — niem. *ein lustiges Leben* 'wesołe życie'; ***ferfluchte schnaps*** (M.Kul. 2) — niem. *ein verfluchter Schnaps* 'przeklęta wódka'; *Kupi się **fein kleider*** (M.Kul. 2) — niem. *die feine Kleider* 'ładny ubiór'; *wszystkie się będą oglądać na **fein kerli*** (M.Kul. 2) — niem. *ein feiner Kerl* 'ładny chłopiec'; *Kto nie był przy wojsku, zostaje **ordiner mensz*** (M.Kul. 3) — niem. *ein ordinärer Mensch* 'prosty człowiek'; *Ksiądz jest dla **polnisch gesindel**, ale nie dla tych, co mają **piltunk*** (M.Kul. 2) — niem. *ein Polnisches Gesindel* 'polska hołota'. Jednorazowo niemiecki rzeczownik z przydawką w oryginalnej postaci (ale bez rodzajnika) zastosował P. Kołodziej: „***Dummes Wieb!**“* (K.Bog. 30) — niem. *ein dummes Wieb* 'głupia baba'.

We wszystkich omawianych utworach występuje sporo niemieckich przysłówków, np.: *Mójżesz nie będzie lange wartował* (M.Kul. 2) — niem. *lange* 'długo'; *chociaż jest zer bogaty* (M.Kul. 2) — niem. *sehr* 'bardzo'; *Masz, to trzymaj fest* (K.Czar. 51) — niem. *fest* 'mocno'; *tu trzeba być forchtig!* (B.Chorz. 45) — niem. *vorzeitig* 'przedwcześnie, zawczasu'; *tak „sein“ się „Frau“ ubrała* (K.Bog. 32), *To nie jest fein* (B.Chorz. 33) — niem. *fein* 'ładnie'; *Natürlich, tak jest besser* (K.Bog. 29) — niem. *besser* 'lepiej'; *Gut* (K.Bog. 30, 36), *iberleguj se to gut!* (B.Chorz. 32) — niem. *gut* 'dobrze'; *To forctiglich!* (B.Chorz. 15) — niem. *vorzüglich* 'doskonałe, wyśmienicie'; *on cię zicher tak nie libuje jak ja* (B.Chorz. 28) — niem. *sicher* 'na pewno, zapewne'; *jak wróce, zofort libować mnie będziesz* (B.Chorz. 28) — niem. *sofort* 'natychmiast'; *ja sam pójdę, ale przyjdę zaraz curik* (B.Chorz. 49) — niem. *zurück* 'z powrotem'; *przecie nie jestem żaden rojber, coby tak slecht się ze mną benemowała* (B.Chorz. 53) — niem. *schlecht* 'źle'; *Rychtyg!* (B.Chorz. 54) — niem. *richtig* 'rzeczywiście.'

Sporadycznie korzystają pisarze z niemieckich przyimków w połączeniu z polskim rzeczownikiem w formie podstawowej: *pojedzie se do miasta auf bal, teatr, koncert* (M.Kul. 5) — niem. *auf* 'na'; *przeszedłem „durch“ siła „landów”* (K.Bog. 32) — niem. *durch* 'przez'; *teraz marsz nach Ameryka* (K.Bog. 37) — niem. *nach* 'do'; *Marichen mit Boryszewski?* (B.Chorz. 70) — niem. *mit* 'z'; *czy nie jestem gut fir Marynka?* (B.Chorz. 66) — niem. *für* 'dla'. W niektórych wypadkach stosują niemieckie wyrażenia przyimkowe: *Będę hnet zu hause* (M.Kul. 2), *czy her Drzymala już jest cu hause?* (B.Chorz. 53) — niem. *zu Hause* 'w domu'; *Bitte go odnieść do areztu ins loch* (M.Kul. 6) — niem. *ins Loch* 'do paki, do więzienia'; *jeszcze nie ze wszystkim nach der forszyft* (K.Czar. 46) — niem. *nach der Vorschrift* 'według przepisu, według regulaminu'; *marsz in doppelszryt* (K.Czar. 51) — niem. *in dem Doppelschritt* 'podwójnym krokiem'; *to coś fir mich!* (B.Chorz. 54) — niem. *für mich* 'dla mnie'.

Tylko Miarka wprowadza do polskich wypowiedzi niemieckie wskaźniki zespolenia: *Oddajcie go do kraicgerychtu, oder ja was ferklaguję, że szpicbubowi helfujecie*. (M.Kul. 6); *Będę hnet zu hause, aber się trzeba künrować, jako starego oszwobić*. (M.Kul. 2); *pójdę do Żyda po arak und cukur* (M.Kul. 5).

We wszystkich stylizowanych tekstach spotykamy frazeologizmy polsko-niemieckie. Są to albo związki zaczerpnięte z polszczyzny z jednym członem zastąpionym odpowiednikiem niemieckim, albo kalki zwrotów przejętych z niemieczyzny. Struktury pierwszego typu występują najczęściej w sztukach P. Kołodzieja, który nagminnie posługuje się zwrotem mieć rację z przetłumaczonym na niemiecki rzeczownikiem: *Masz recht* (K.Czar. 51); *Tadeusz ma Recht* (K.Bog. 30); *Ty masz „Recht“* (K.Bog. 30) — niem. *Recht* 'racja'. Tego typu związki pojawiły się także w dramacie F. T. Borysa: *mam hofnung* (B.Chorz. 28) — niem. *Hoffnung* 'nadzieja'; *Masz ty knechcie chorzowski aby anung, co ja jest?* (B.Chorz. 15) — niem. *Ahnung* 'poję-

cie'¹⁴; *bogaty froilain dała mi korb* (B.Chorz. 33) — niem. *Korb* 'kosz'¹⁵, jednak autor *Chorzowian* przede wszystkim stosuje kalki zaczerpnięte z niemczyzny, pozostawiając jeden człon nieprzetłumaczony: *Her wachmaister, dajcie obacht* (B.Chorz. 37) — niem. *Obacht geben* 'uważać, pilnować'; *Pauer musi mi dać recht* (B.Chorz. 54) — niem. *Recht geben* 'przyznać rację'; *Her Drzymala, nie róbcie szpasu, gadajcie prawdę* (B.Chorz. 55) — niem. *Spaß machen* 'żartować'.

W dramacie K. Miarki wystąpiły kalki: *Ale zróbmy też bakantszaft, kiedy spolem pójdziemy*. (M.Kul. 2) — niem. *Bekanntschaft machen* 'zawierać znajomość'; *nie potrzebujecie mieć angst o parę talarów* (M.Kul. 5) — niem. *Angst haben* 'bać się', a także polski frazeologizm z dosłownie przetłumaczonym na niemiecki wyrażeniem przyimkowym: *siedzi auf dem gielde* (M.Kul. 2) 'siedzi na pieniądzach' — niem. *das Geld* 'pieniądze', *auf* 'na'.

Składniową deformację polskich wypowiedzi wprowadza w celach stylizacyjnych tylko F. T. Borys i to w dość ograniczonym zakresie. Spotykamy w *Chorzowianach* zakłócenia rekcji, występujące zazwyczaj przy czasowniku zaprzeczonym, np.: *nie rób ze mną szpas Marichen* (B.Chorz. 32); *ja tam takie dumhait nie chciałem powiedzieć* (B.Chorz. 32); *nie będę szturm robić* (B.Chorz. 75). Charakterystyczne jest to, że pisarz wprowadza deformację rekcji zawsze wówczas, gdy dopełnieniem jest rzeczownik niemiecki. Użycie formy podstawowej może też być efektem nieprzystosowania tych germanizmów do polskiej fleksji, np.: *ja przyszedłem do mego szwigerfater* (B.Chorz. 55). W dramacie F. T. Borysa wystąpiły także zakłócenia związku zgody, związane z kategorią rodzaju rzeczownika *das Fraülein* 'panna': *bogaty froilain* (B.Chorz. 33); *by był froilain taki frech* (B.Chorz. 45)¹⁶.

Stylizacja wypowiedzi zniemczonych Ślązaków polegała nie tylko na silnym zgermanizowaniu tych tekstów, ale — w *Kulturze* i *Bogatej wdowie* — opierała się także na wprowadzaniu elementów gwarowych w znacznie szerszym zakresie niż w kwestiach wypowiadanych przez inne postaci. Nieprzypadkowy jest fakt, że pisarze programowo wystrzegający się w swoich utworach wyrazistych wpływów rodzimego dialektu, w wypowiedzi potępianych bohaterów wplatają jednoznaczne odwołania do gwary śląskiej, tak mocno napiętnowanej przez niemiecką propagandę. Celem śląskich twórców było pokazanie, jakie są skutki wyrzeczenia się ojczystej mowy. Jeżeli nie jest pielęgnowana, ulega deformacji i pojawiają się w niej takie elementy, których każdy dbający o czystość rodzimego języka powinien się wystrzegać. Wyraźne wpływy śląskiego dialektu występują w *Kulturze* i *Bogatej wdowie* w zakresie form koniugacyjnych. Spotykamy tutaj aorystyczną koń-

¹⁴ Związek *mieć o czymś* pojęcie zbliżony jest do niemieckiego *keine Ahnung haben* 'nie mieć pojęcia, nie wiedzieć', który ma w niemczyźnie tylko postać przeczącą.

¹⁵ W języku niemieckim występuje podobny związek: *Korb geben* 'dawać kosza'.

¹⁶ Zastosowanie rodzaju męskiego nie jest zgodne ani z fleksją polską, ani niemiecką (w języku niemieckim jest to rzeczownik rodzaju nijakiego).

cówkę *-ech* || *-ch*¹⁷ w 1. osobie l.p. czasu przeszłego i trybu przypuszczającego, dodawaną do czasowników z niemieckim rdzeniem: *unterszrajbowalech* (M.Kul. 2); *lernowalech* (M.Kul. 2); *wyrzajwalech* (K.Bog. 30) bądź funkcjonującą jako morfem ruchomy: *o tem toch fergesował* (K.Bog. 30); *Szczęście, że uciekł, bo bych go był na śmierć „einstrechował”* (K.Bog. 37). Obaj pisarze nie ograniczają się jednak do stosowania gwarowej końcówki w odniesieniu do niemiecko-polskich hybryd, ale używają jej także przy czasownikach rodzimych: *boch nie jest prosty człowiek* (M.Kul. 6); *powracam od wojska, gdziech 3 Jar służył* (M.Kul. 2); *kiedym miał pięknych „frauencimrów” wielach chciał* (K.Bog. 36); *jo bych nie miał tyle ferstandu* (K.Bog. 30). W obu wymienionych utworach sporadycznie występuje gwarowa realizacja *đ* jako *o* w formach czasownikowych niemieckich oraz rodzimych: *wartował* (M.Kul. 2); *ajnruchtował* (M.Kul. 2); *lernowalech* (M.Kul. 2); *oszwobić* (M.Kul. 2), *chciał* (K.Bog. 36). Opisane przykłady dialektyzacji tekstu, mimo że przeprowadzone niekonsekwentnie, pełnią ważną funkcję stylizacyjną, ponieważ wyraźnie różnicują wypowiedzi śląskich renegatów i pozostałych bohaterów, wystrzegających się zarówno wpływów niemieczyzny, jak i jednoznacznych odwołań do gwary śląskiej.

Zarówno Karol Miarka, jak i Piotr Kołodziej wplatają w wypowiedzi zniemczonych Ślązaków gwaryzmy leksykalne, jednak zakres ich użycia nie odbiega od kwestii wygłaszanych przez innych bohaterów. Spotykamy tu takie dialektyzmy, jak: *za cztery tygodnie muszę calen* (M.Kul. 2) — *tygodnie* 'tygodnie'; *dla jej majątku ugryzę tej kwaśnej płonki, a ocukruję ją dukatami i młynem* (M.Kul. 2) — *płonka* 'niedojrzały lub dziki owoc', *ocukrować* 'osłodzić'; *Stary mi statek odstąpi* (M.Kul. 5) — *statek* 'gospodarstwo, majątek'; *Podziwisz się tatulku, jaki twój syn wybudowany* (M.Kul. 2) — *podziwić się* 'zobaczyć, popatrzeć'; *A na ostatku tych dwóch małych mądraków (wypędzę) ...* (K.Bog. 36) — *ostatek* 'koniec'. Dialektalne podłoże mają też występujące w omawianych kwestiach germanizmy funkcjonujące w gwarze śląskiej¹⁸, np.: *Ale jak już raz do fany przysięgnie ...* (K.Czar. 51) — *fana* 'chorągiew, flaga' (niem. *die Fahne*); *kupi parę szymli i bryczkę, jakiej fararz nie ma* (M.Kul. 5) — *fararz* 'proboszcz' (niem. *der Pfarrer*); *Ach jaka ta rączka maluśka, szykowna* (K.Bog. 32) — *szykowny* 'ładny, zgrabny' (niem. *schick*); *będziecie nanie szterować z waszym wraskiem* (K.Bog. 37) — *szterować* 'przeszkadzać, denerwować' (niem. *stören*); tak się głupich *oszwabi* (M.Kul. 5) — *oszwabić* 'oszukać' (od niem. *Schwab*).

We wszystkich omawianych w tym rozdziale dramatach postaci śląskich odszczepieńców oprócz tego, że są zdecydowanie potępiane przez autorów, zostają poprzez karykaturę ośmieszone. Podstawowym narzędziem tej karyka-

¹⁷ Jest to końcówka typowa dla dialektu śląskiego. Zob. S. Bąk: *Mowa polska na Śląsku*. Wrocław 1974, s. 146.

¹⁸ Przytoczone przykłady w słownikach są kwalifikowane jako dialektyzmy (Por. *Słownik warszawski*, *Słownik gwar polskich* Karłowicza, *Narzecza śląskie* Przywary).

tury jest język bohaterów oraz ich zachowanie. Komizm sytuacyjny występuje bardzo często w *Chorzowianach* i w *Czarowniku*, ale wynika to z komediowego charakteru tych sztuk. Natomiast nie wprowadzają pisarze częstego w utworach satyrycznych komizmu wynikającego z nieporozumienia dwóch osób posługujących się różnymi kodami językowymi. W zasadzie tylko jedna taka sytuacja wystąpiła w *Kulturze*:

Filip: *Nu, jak się amiserują frajli Hanka.*

Katarzyna: *A cóżby mizerowała, przecie jest zdrowa jak ryba, dzięki Bogu!*

Filip: *Maj got ! Ja nie mówię: mizerują, tylko amiserują, to jest jak się bawia frajli Hanusia.*

(M.Kul. 3)

Mimo że w badanych tekstach stylizowanych występują pewne wspólne mechanizmy językowe, można stwierdzić, że każdy pisarz posługuje się odmienną techniką stylizacji. Najpełniejszą i najbardziej wszechstronną deformację obejmującą wszystkie poziomy języka wprowadził K. Miarka w *Kulturze*, w sztuce będącej programowym, frontalnym atakiem na uleganie wpływom niemieckiego języka, moralności i obyczajowości. W dramatach P. Kołodzieja i F. T. Borysa, w których problem naśladowania niemczyzny jest wątkiem drugoplanowym, a stylizacja pełni funkcję bardziej ludyczną niż ideową, pisarze ograniczają się do stosowania germanizmów leksykalnych i składniowych, nie wprowadzając dłuższych tekstów w języku niemieckim, które mogłyby zakłócić percepcję.

We wszystkich omawianych tutaj utworach mamy do czynienia ze stylizacją deformującą, mającą na celu uświadomienie Ślązakom, że ci, którzy przedkładają niemczyznę nad ojczystą mowę, są w zasadzie wyobcowani. Nie mogą się utożsamiać ani porozumieć z Niemcami, gdyż ich znajomość języka niemieckiego ogranicza się do kilkunastu obiegowych zwrotów, niewielkiej ilości ciągle powtarzanych leksemów i bardzo słabej biegłości gramatycznej. Na to nakłada się bardzo często fonetyczna deformacja niemczyzny. Nie mogą być także zrozumiani ani w pełni zaakceptowani przez rodaków, którym liczne wtręty niemieckie uniemożliwiają pełne porozumienie. Jedynym sposobem przerwania tej alienacji jest odrzucenie wszelkich wpływów języka niemieckiego i obcych wzorców zachowania, ale takiemu „nawróceniu” ulega jedynie bohater *Chorzowian* — Jan Gryzmała. Ci, którzy trwają w hołdowaniu niemczyźnie, zostają ukarani wykluczeniem z ojczystej społeczności.

Zakończenie

Celem niniejszej pracy była prezentacja utworów scenicznych powstałych w okresie największego rozwoju śląskiego piśmiennictwa, głęboko zakorzenionych w polskiej tradycji dramatycznej, czerpiących wzorce zarówno z komedii oświeceniowej, jak i z ogólnopolskiego dramatu ludowego o charakterze wodewilu. Przebadano teksty sześciu autorów, powstałe w dużej rozpiętości czasowej (60 lat). Obok wielu cech wspólnych, sprowadzających się do doboru tematyki i typu bohatera, występują w sztukach poszczególnych pisarzy pewne istotne różnice w konstruowaniu akcji, budowaniu scen dialogowych i monologowych, a także w operowaniu elementami języka potocznego i w metodach stylizowania wypowiedzi bohaterów wyróżniających się na tle społeczności śląskiej narodowością lub niechętnym stosunkiem do ojczystej tradycji.

Prekursorem śląskiego dramatopisarstwa był Karol Miarka — publicysta i powieściopisarz, autor siedmiu popularnych i cenionych na Górnym Śląsku utworów scenicznych. W konstruowaniu tekstów dialogowych nie potrafił się wyzwolić spod narzuconych sobie rygorów „literackości”, stąd mało w jego sztukach elementów stylu potocznego, a repliki często przyjmują formę tyrad, zbyt rozbudowanych z punktu widzenia pozaliterackiej komunikacji. Mimo pewnej sztuczności zauważa się w dialogach postaci (częściej w utworach komediowych niż w melodramatach) dążność do naśladowania potocznych rozmów w zakresie inicjowania replik, stosowania zwrotów adresatywnych i indeksów emocjonalnych oraz wiązania replik w minimalne jednostki dialogowe. Podobne tendencje występują w sztukach Juliusza Ligonia, który rzadziej od K. Miarki posługuje się wypowiedziami o kształcie tyrad, a przede wszystkim przeplata sceny dialogowe i monologowe piosenkami, rozpowszechnionymi w tradycji dramatu ludowego.

Największy wkład w rozwój śląskiego scenopisarstwa wniósł jednak pisarz samouk Piotr Kołodziej, który — wzorując się na XIX-wiecznych sztukach

ludowych, szczególnie na utrzymanych w wodewilowym stylu „obrazkach wiejskich” W. L. Anczyca — stworzył wiele dramatów osadzonych w śląskich realiach, podejmujących niezwykle ważną problematykę obyczajową i narodową, wykazując się przy tym największym talentem w konstruowaniu akcji i tworzeniu barwnych postaci. Zasadniczy wpływ na szybkie tempo akcji w utworach P. Kołodzieja ma struktura dialogów, oparta na szybkiej wymianie replik, często powiązanych ze sobą formalnie w minimalne jednostki dialogowe z zastosowaniem konstrukcji eliptycznych. Poza tym pisarz wykazał się sporym wyczuciem w imitowaniu spontanicznych rozmów przez różnorodne sposoby inicjowania replik i stosowanie zwrotów adresatywnych, a nade wszystko przez częste wprowadzanie elementów stylu potocznego, takich jak ruchome końcówki czasu przeszłego, orzeczenie imienne ze zredukowanym lub opuszczonym łącznikiem, a nade wszystko przez nasycenie wypowiedzi postaci potoczną frazeologią często o dosadnym, obrazowym charakterze. P. Kołodziej chętnie wplatał w repliki dialogu, a nawet w teksty monologowe przysłowia, nawiązując do tradycji komedii oświeceniowej i pozytywistycznej. Sztuki tego pisarza były z pewnością podstawą barwnych spektakli teatralnych, ponieważ oprócz wartkich dialogów wykorzystywały elementy ruchu scenicznego, zaprogramowane w postaci tańców i śpiewów. P. Kołodziej niezwykle często posługiwał się formą piosenki, tworząc wszelkie warianty — od partii solowych, poprzez duety, aż po pieśni chóralne połączone zazwyczaj z tańcami.

Podobny do Kołodzieja typ scenopisarstwa prezentują młodszy od niego twórcy pojedynczych sztuk: Maciej Simon, Franciszek Teofil Borys i Augustyn Świder, którzy — konstruując dialogi — wykorzystują najistotniejsze elementy pozaliterackiej komunikacji, jednak zakres użycia elementów potocznych jest w ich utworach znacznie mniejszy niż w sztukach pisarza z Siemianowic.

Wszystkie badane utwory reprezentują typ dramatu ludowego, jednak w odróżnieniu od XVIII- i XIX-wiecznych form tego gatunku są napisane językiem zbliżonym do polszczyzny ogólnej, ponieważ podstawowym założeniem śląskiego piśmiennictwa w okresie pruskim było unikanie gwary. Jednak ze względu na socjalne usytuowanie bohaterów tych utworów (mieszkańców górnośląskiej wsi), wszyscy pisarze wprowadzają wiele elementów mowy ludowej, odmiennej od polszczyzny warstw wykształconych. Wszyscy badacze odmian językowych poświadczają istnienie opozycji **język ogólny (literacki)** — **gwary ludowe**. W związku z tym, że język badanych utworów nie mieści się w zasadzie ani w jednym, ani w drugim pojęciu, przyjęłam założenie, że pisarze śląscy, odrzucając zasadę mimetyzmu, posłużyli się stylizacją. Wzorcem stały się przede wszystkim ogólnopolskie dramaty ludowe, w których funkcjonował stereotyp gwary, oparty zasadniczo na pewnych cechach dialektu małopolskiego. Stylizacja występująca w śląskich sztukach polegała na odrzuceniu najbardziej jaskrawych elementów tego stereotypu (przede wszystkim zjawisk fonetycznych, takich jak mazurzenie oraz pochylenia samogłosek) i zastosowa-

niu cech mowy ludowej spotykanych w różnych dialektach i nie odbiegających w sposób rażąco od potocznej odmiany polszczyzny ogólnej. Stylizacja jest w tych utworach oparta na takich zjawiskach, jak konstrukcja grzecznościowa *pluralis maiestaticus*, liczne zdrobnienia i formacje hipokorystyczne, złożenia o charakterze przewisk, wskaźniki zespolenia typowe dla gwar ludowych oraz dialektyzmy leksykalne o bardzo szerokim zasięgu terytorialnym.

Spotykamy też w dramatach śląskich wpływy rodzimego dialektu. Ograniczają się one do stosowania nieuzasadnionych fonetycznie rozszerzonych przyimków *we* i *ze*, marginalnie pojawiają się w badanych utworach zapisy gwarowej realizacji *e* pochylonego jako *y* oraz przykłady szerokiej wymowy nosówek w wygłosie (ostatnie zjawisko wystąpiło tylko w dwóch rękopisach P. Kołodzieja). Najwyraźniej wpływy potocznej mowy Ślązaków zaznaczają się w używaniu przez pisarzy licznych germanizmów leksykalnych, frazeologicznych i składniowych zdomowionych w gwarze śląskiej, a także w języku osobniczym dwujęzycznych autorów. Elementem różniącym dramaty P. Kołodzieja od sztuk pozostałych pisarzy jest częste występowanie form czasu przeszłego z opuszczoną końcówką osobową w 1. osobie obu liczb. Częstotliwość, z jaką pisarz posługuje się tymi formacjami, pozwala stwierdzić, że zjawisko to jest istotnym elementem stylizacji na interdialektalną polszczyznę ludową, występującym także w sztukach autorów spoza Śląska.

Niedostateczną kompetencją językową pisarzy należy tłumaczyć brak w śląskich dramatach socjalnego zróżnicowania języka postaci. Stylizując wypowiedzi bohaterów ludowych, górnośląscy scenopisarze w zasadzie zrezygnowali z najbardziej wyrazistych cech fonetycznych, dlatego też repliki postaci o wyższej pozycji społecznej i wykształceniu różnią się od wypowiedzi bohaterów ludowych jedynie konstrukcją grzecznościową i zwrotami adresatywnymi, natomiast nie są pozbawione dialektyzmów leksykalnych i słowotwórczych.

Znacznie lepiej radzą sobie śląscy pisarze z językowym wyodrębnianiem postaci, które wyrzekły się ojczystego języka, religii i obyczajów na rzecz niemieczyny. Najbardziej wszechstronną stylizację deformującą zastosował K. Miarka w swoim pierwszym programowym dramacie *Kultura*, będącym ostrą satyrą na bezkrytyczne zastępowanie ojczystej mowy językiem zaborców, co prowadzi do nieuchronnej alienacji z rodzimej społeczności. Problem ten został później podjęty przez P. Kołodzieja i F. T. Borysa, jednak przeprowadzona przez nich stylizacja opierała się głównie na wprowadzaniu wtrętów niemieckich do zdań konstruowanych po polsku, a nie obejmowała — jak u K. Miarki — dłuższych tekstów w języku niemieckim. Ważnym elementem deformującej stylizacji wypowiedzi śląskich renegatów jest też celowe wprowadzanie wąsko regionalnych silezyzmów, co ma sugerować, że ci bohaterowie nie umieją posługiwać się ani językiem niemieckim, ani polszczyzną.

Nieco inaczej przedstawia się zróżnicowanie języka postaci reprezentujących odmienne narodowości. Prawie w ogóle nie wyodrębniają śląscy

pisarze Niemców (z wyjątkiem jednej sztuki P. Kołodzieja¹), natomiast wyraźnie zaznaczają odrębność językową Żydów. We wszystkich utworach, w których występują bohaterowie żydowscy, została przeprowadzona stylizacja, polegająca przede wszystkim na fonetycznym i składniowym zniekształcaniu polszczyzny oraz na wprowadzaniu popularnych leksemów jidyjskich, a w sztukach K. Miarki także na wplataniu zwrotów, a nawet całych zdań w jidysz². Technika stylizacji stosowanej przez górnośląskich dramatopisarzy odzwierciedla najbardziej typowe cechy polszczyzny Żydów i pokrywa się całkowicie ze stylizacją występującą w polskiej literaturze XIX wieku, opracowaną szczegółowo przez Marię Brzezinę³.

Zastosowanie stylizacji w odniesieniu do Żydów i wyalienowanych wielbicieli niemczyzny wprowadza do śląskich dramatów pewną dozę realizmu językowego, który został zachwiany przez odrzucenie gwary w wypowiedziach bohaterów ludowych. W związku z tym, że badane utwory są tekstami artystycznymi, język, jakim przemawiają postaci, jest tylko pewną kreacją stylistyczną, a naśladowanie rzeczywistości pozaliterackiej przejawia się głównie poprzez konstruowanie dialogów na wzór potocznych rozmów, ale z zachowaniem najbardziej typowych cech konwencji utworu scenicznego.

¹ Chodzi tu o dramat *Obieźysasi*. Stylizacja przeprowadzona przez Kołodzieja w tym utworze nie została w niniejszej pracy przedstawiona, ponieważ jest to zjawisko jednostkowe.

² Zob. M. Siuciak: *Stylizacja wypowiedzi żydowskich w sztukach najpopularniejszych śląskich dramatopisarzy z drugiej połowy XIX wieku*. W: „Prace Językoznawcze”. T. 22: *Studia historycznojęzykowe*. Red. A. Kowalska. Katowice 1994, s. 122—135.

³ M. Brzezina: *Polszczyzna Żydów*. Warszawa—Kraków 1986.

Wykaz źródeł i ich skrótów

- Franciszek Teofil Borys: *Chorzowianie. Obrazek ludowy w 5-ciu aktach ze śpiewami i tańcami*. Królewska Huta [b.r.w.]; skrót **B. Chorz.**
- Piotr Kołodziej: *Bogata wdowa. Obrazek wiejski ze śpiewami w dwóch aktach*. „Katolik” 1883, nr 25—39; skrót **K. Bog.**
- Piotr Kołodziej: *Czarownik. Komedya ze śpiewami w 2 aktach*. Bytom 1887; skrót **K. Czar.**
- Piotr Kołodziej: *Górnicy. Obrazek dramatyczny ze śpiewami w 5 aktach*. Bytom 1894; skrót **K. Gór.**
- Piotr Kołodziej: *Janek doktorem. Komedja w 2 aktach*. Mikołów 1920; skrót **K. Jan.**
- Piotr Kołodziej: *Macocha. Obrazek dramatyczny ze śpiewami w 4 aktach*. Bytom 1896; skrót **K. Mac.**
- Piotr Kołodziej: *Obieźysasi. Obrazek ludowy ze śpiewami w 4 aktach*. Bytom 1895; skrót **K. Obież.**
- Piotr Kołodziej: *Pilnuj obowiązku swego. Komedja ze śpiewami w I. akcie*. „Katolik” 1885, nr 6—15; skrót **K. Piln.**
- Piotr Kołodziej: *Pocziwy młynarz czyli kto pod kim dolki kopie sam w nie wpada. Obrazek ludowy w 3 aktach*. „Opiekun Katolicki” 1887, nr 9—28; skrót **K. Pocz.**
- Piotr Kołodziej: *Sąsiedzi. Obrazek z życia ludu górnośląskiego ze śpiewami w 3 aktach*. Bytom 1892; skrót **K. Sąs.**
- Piotr Kołodziej: *Siedem grzechów głównych w obrazach scenicznych*. Cz. 1: *Pycha. Obrazek ludowy w jednym akcie ze śpiewami*. Siemianowice 1921; skrót **K. Pych.**
- Piotr Kołodziej: *Siedem grzechów głównych w obrazach scenicznych*. Cz. 2: *Łakomstwo. Obrazek ludowy ze śpiewami w jednym akcie*. Siemianowice 1921; skrót **K. Łak.**
- Piotr Kołodziej: *Siedem grzechów głównych w obrazach scenicznych*. Cz. 3: *Nieczystość. Obrazek ludowy w jednym akcie ze śpiewami*. Siemianowice 1921; skrót **K. Niecz.**
- Piotr Kołodziej: *Siedem grzechów głównych w obrazach scenicznych*. Cz. 4: *Gniew. Obrazek ludowy w jednym akcie*. [Biblioteka Śląska w Katowicach, rękopis]; skrót **K. Gn.**
- Piotr Kołodziej: *Siedem grzechów głównych w obrazach scenicznych*. Cz. 5: *Pijaństwo*. [Biblioteka Śląska w Katowicach, rękopis]; skrót **K. Pij.**
- Piotr Kołodziej: *Walka o byt. Krotchwila w jednym akcie ze śpiewami*. Siemianowice 1920; skrót **K. Wal.**
- Piotr Kołodziej: *Wycuźnik. Obrazek dramatyczny ze śpiewami w 3 aktach* [Biblioteka Śląska w Katowicach, rękopis]; skrót **K. Wyc.**

- Juliusz Ligoń: *Dobry syn. Komedyjka w czterech aktach*. „Gazeta Górnośląska” 1878, nr 70—78; skrót **L. Dob.**
- Juliusz Ligoń: *Los sieroty czyli Niewinność zwycięża. Obrazek wiejski w 9 odsłonach ze śpiewami*. Biblioteka Śląska w Katowicach, rękopis; skrót **L. Los.**
- Juliusz Ligoń: *Prawda zwycięża. Obrazek tegoczesny w trzech aktach*. „Gazeta Górnośląska” 1878, nr 96—97; skrót **L. Praw.**
- Karol Miarka: *Błogosławieństwo matki. Dramat w trzech aktach*. „Katolik” 1872, nr 34—39; skrót **M. Błog.**
- Karol Miarka: *Dzwonek św. Jadwigi. Obrazek z życia współczesnego w trzech aktach*. „Katolik” 1870, nr 31—40; skrót **M. Dzw.**
- Karol Miarka: *Kultura. Zdarzenie prawdziwe z życia górnoślązkiego*. „Gwiazdka Cieszyńska” 1864, nr 1—7; skrót **M. Kul.**
- Karol Miarka: *Mosiek spekulant. Komedyjka w 2 odsłonach*. „Katolik” 1870, nr 3—4, 6—8; skrót **M. Mos.**
- Karol Miarka: *Sąsiedzi na granicy. Obrazek ludowy śląski*. „Gwiazdka Cieszyńska” 1868, nr 21—26; skrót **M. Sąs.**
- Karol Miarka: *Stawka. Komedyjka w jednym akcie*. „Katolik” 1877, nr 8—14; skrót **M. Staw.**
- Karol Miarka: *Żuawi. Zdarzenie z najnowszych czasów*. „Katolik” 1869, nr 38—44; skrót **M. Żuaw.**
- Maciej Simon: *Taniec nad wszystko. Komedia w 3 aktach ze śpiewami* [Biblioteka im. Ossolińskich we Wrocławiu, rękopis]; skrót **S. Tan.**
- Augustyn Świder: *Sokół w więzieniu. Humoreska w jednym akcie*. Mikołów 1920; skrót **Św. Sok.**

Bibliografia

- Ampel T.: *Elipsa i powtórzenie w żywej mowie*. W: *Studia nad składnią polszczyzny mówionej*. Red. T. Skubalanka. Wrocław 1978, s. 177—182.
- Bajerowa I.: *Kształtowanie się systemu polskiego języka literackiego w XVIII wieku*. Wrocław 1964.
- Bajerowa I.: *Polski język ogólny XIX wieku. Stan i ewolucja*. T. 1: *Ortografia, fonologia z fonetyką, morfonologia*. Katowice 1986.
- Bajerowa I.: *Polski język ogólny XIX wieku. Stan i ewolucja*. T. 2: *Fleksja*. Katowice 1992.
- Bartmiński J.: *O derywacji stylistycznej (na przykładzie poetyckiego interdialektu folkloru i „gwary” w literaturze)*. W: *Z zagadnień języka artystycznego*. Red. J. Buba i A. Wilkoń. Kraków 1977, s. 87—109.
- Bartmiński J.: *O języku folkloru*. Wrocław 1973.
- Bąk S.: *Mowa polska na Śląsku*. Wrocław 1974.
- Bąk S.: *Polszczyzna górnośląska w przedwojennej szkole średniej*. Wrocław 1983.
- Bereza A.: *Problemy teorii stylizacji w satyrze*. Wrocław 1966.
- Borek H.: *Język Adama Gdaczusza. Przyczynek do dziejów polszczyzny śląskiej*. Wrocław 1962.
- Boniecka B.: *Składnia pytania i odpowiedzi we współczesnej polszczyźnie mówionej*. W: *Studia językoznawcze. Streszczenia prac doktorskich*. T. 6. Wrocław 1980, s. 7—74.
- Brzezina M.: *Polszczyzna Niemców*. Warszawa—Kraków 1989.
- Brzezina M.: *Polszczyzna Żydów*. Warszawa—Kraków 1986.
- Brzezina M.: *Język ludowy na oświeceniowej scenie (tło do „Krakowiaków i Górali”)*. „Język Polski” 1976, z. 5, s. 343—358.
- Brzezina M., Krajewska-Markiewicz R.: *„Odsłużył w wojsku, czyli kaleczenie języka ojczystego” Karola Miarki. (Komentarz polonistyczno-germanistyczny)*. W: „Prace Językoznawcze”. Nr 76. ZNUJ 681. Kraków 1984, s. 125—150.
- Burzywoda U., Kowalska A., Wolińska O.: *Studia z dziejów języka polskiego na Górnym Śląsku w okresie pruskim*. Katowice 1983.
- Burzywoda U.: *Peryferyjność XIX-wiecznej polszczyzny górnośląskiej*. W: „Prace Językoznawcze”. T. 19: *Studia polonistyczne*. Red. A. Kowalska i A. Wilkoń. Katowice 1991, s. 30—39.
- Burzywoda U.: *Pisownia XIX-wiecznych druków górnośląskich*. W: „Prace Językoznawcze”. T. 17: *Studia historycznojęzykowe*. Red. I. Bajerowa. Katowice 1989, s. 23—39.
- Cyran W.: *Tendencje słotwotwórcze w gwarach polskich*. Łódź 1977.
- Czaplejewicz E.: *Dialogika i pragmatyczna teoria dialogu*. W: E. Czaplejewicz: *Pragmatyka, dialog, historia*. Warszawa 1990, s. 216—237.

- Dejna K.: *Dialekty polskie*. Wrocław 1973.
- Dubisz S.: *Stylizacja gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego*. Wrocław 1986.
- Furdal A.: *Klasyfikacja odmian współczesnego języka polskiego*. Wrocław 1973.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986.
- Górski K.: *Onomastyka w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Zarys problematyki*. „Pamiętnik Literacki” 1963, R. 54, z. 1—2, s. 401—416.
- Górski R.: *Dramat ludowy w XIX wieku*. Warszawa 1969.
- Handke K.: *Polszczyzna regionalna — problematyka badań*. W: *Polszczyzna regionalna Pomorza*. T. 1. Red. K. Handke. Wejherowo 1986, s. 7—20.
- Historia Śląska*. Red. S. Michalkiewicz. T. 3. Cz. 1. Wrocław 1976.
- Karłowicz J.: *Słownik gwar polskich*. T. 1—6. Kraków 1900—1911.
- Karłowicz J., Kryński J., Niedźwiedzki W.: *Słownik języka polskiego*. T. 1—8. Warszawa 1900—1927.
- Karol Miarka a odrodzenie narodowe Śląska. Red. J. Glensk i S. Sochacka. Opole 1987.
- Klemensiewicz Z.: *Niektóre właściwości syntaktyczne chłopskiej mowy potocznej*. „Język Polski” 1966, R. 46, s. 245—255.
- Klemensiewicz Z.: *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny*. Warszawa 1953.
- Kopeć J.: *Język Józefa Lompy*. Wrocław 1965.
- Kosyl Cz.: *Forma i funkcja nazw własnych*. Lublin 1983.
- Kowska A.: *Dzieje języka polskiego na Górnym Śląsku w okresie habsburskim (1526—1742)*. Wrocław 1986.
- Kowska A.: *Kształtowanie się normy językowej w XIX-wiecznych drukach górnośląskich*. W: „Prace Językoznawcze”. T. 17: *Studia historycznojęzykowe*. Red. I. Bajerowa. Katowice 1989, s. 40—54.
- Kowska A.: *Zróżnicowanie socjalne polszczyzny górnośląskiej w drugiej połowie XIX wieku*. W: „Socjolingwistyka”. Cz. 4. Red. W. Lubaś. Katowice 1982, s. 141—151.
- Kudera J.: *Obrazy Ślązaków wspomnienia godnych*. T. 1. Mikołów 1920.
- Kurkowska H., Skorupka S.: *Stylistyka polska. Zarys*. Warszawa 1959.
- Lebda R.: *Dźwiękowe elementy parajęzykowe. Na przykładzie języka robotników województwa katowickiego*. W: „Socjolingwistyka”. Cz. 2. Red. W. Lubaś. Warszawa 1979, s. 148—158.
- Maczel M.: *O języku i stylu komediooper Jana Nepomucena Kamińskiego*. Zielona Góra 1995.
- Markiewicz H.: *Morfologia dialogu*. W: H. Markiewicz: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków—Wrocław 1984, s. 60—72.
- Mayenowa M. R.: *Poetyka opisowa. Opis utworu literackiego*. Warszawa 1949.
- Mayenowa M. R.: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1979.
- Mazur J.: *Organizacja tekstu potocznego. Na przykładzie języka polskiego i rosyjskiego*. Lublin 1986.
- Miodek J.: *Germanizmy w gwarze śląskiej*. W: „Językoznawstwo XIII”. Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu. Opole 1991, s. 463—468.
- Mukařovský J.: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Warszawa 1970.
- Mykita-Glensk C.: *Polskie tradycje teatralne Śląska*. Opole 1987.
- Mykita-Glensk C.: *Polskie życie teatralne na Śląsku Opolskim w okresie międzywojennym*. Opole 1990.
- Nawrocki W.: *Działalność oświatowa i literacka Juliusza Ligonia*. Katowice 1962.
- Nitsch K.: *Dialekty języka polskiego*. Wrocław—Kraków 1957.
- Nitsch K.: *Dialekty polskie Śląska*. Kraków 1939.
- Nitsch K.: *Świat mowy polskiej*. Wybór i oprac. S. Urbańczyk. Warszawa 1994.
- Obrzud Z.: *Polski ruch teatralny na Górnym Śląsku (1862—1918)*. Wrocław 1972.
- Ogrodziński W.: *Dzieje piśmiennictwa śląskiego*. Katowice 1965.
- Okopień-Sławińska A.: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. (Preliminaria). Wrocław 1985, s. 84—98.

- Osiński Z.: *Przekład tekstu literackiego na język teatru*. W: *Dramat i teatr*. Red. J. Trzyna-
dłowski. Wrocław 1967, s. 119—156.
- Ożóg K.: *Jednostki otwierające i zamykające replikę w dialogu*. W: *Studia nad polszczyzną
mówioną Krakowa*. Cz. 3. Red. B. Dunaj i K. Ożóg. Kraków 1991, s. 71—89.
- Perczyńska N.: *Dialog w mówionej polszczyźnie jako przedmiot badań składniowych*. W: *Studia
nad składnią polszczyzny mówionej*. Red. T. Skubalanka. Wrocław 1978, s. 183—188.
- Perczyńska N.: *Wybrane cechy składniowo-stylistyczne polszczyzny mówionej (na materiale
gwary północnomazowieckiej wsi Szczutowo i okolic)*. Wrocław 1975.
- Pisarkowa K.: *Składnia rozmowy telefonicznej*. Wrocław 1975.
- Problemy teorii dramatu i teatru*. Oprac. J. Degler. Wrocław 1988.
- Prus K.: *Piotr Kołodziej. Pisarz sztuk teatralnych*. Mikołów 1938.
- Przywara M.: *Narzecza śląskie. Słownik. Materiały do słownika*. [Biblioteka Śląska w Katowi-
cach, rękopis].
- Pszczółowska L.: *O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim*. „Pamiętnik Literacki” 1969,
z. 1, s. 138—145.
- Reczek S.: *O nazwiskach bohaterów komedii polskiej XVIII wieku*. „Pamiętnik Literacki” 1953,
T. 44, z. 3—4.
- Rospond S.: *Dzieje polszczyzny śląskiej*. Katowice 1959.
- Rospond S.: *Nazwiska Ślązaków*. Opole 1960.
- Rospond S.: *Słownik nazwisk śląskich*. Cz. 1: A-F. Wrocław 1967; Cz. 2: G-K. Wrocław 1973.
- Rospond S.: *Z badań nad przeszłością dialektu śląskiego*. Cz. 1. Wrocław 1948.
- Rzymann-Siuciak M.: *Analiza porównawcza śląskiej i poznańskiej edycji dramatu Piotra
Kołodzieja „Górnicy”*. W: „Prace Językoznawcze”. T. 19: *Studia polonistyczne*. Red.
A. Kowalska i A. Wilkoń. Katowice 1991, s. 153—162.
- Sikora K.: *Jak pan zawędrował na wieś*. „Język Polski” 1993, R. 73, z. 4—5, s. 298—307.
- Siuciak M.: *Charakterystyka językowa broszurowej edycji dramatu Franciszka Teofila Borysa
„Chorzowianie”*. W: *Książka polska na Śląsku w latach 1900-1922*. Red. M. Pawłowiczowa.
Katowice 1994, s. 181—189.
- Siuciak M.: *Elementy gwarowe w twórczości scenicznej Piotra Kołodzieja*. W: *Śląsk w badaniach
językoznawczych. Pogranicze językowo-kulturowe polsko-czeskie*. Red. I. Nowakow-
ska-Kempna. Katowice 1994, s. 107—115.
- Siuciak M.: *Stylizacja wypowiedzi żydowskich w sztukach najpopularniejszych śląskich dramato-
pissarzy z drugiej połowy XIX wieku*. W: „Prace Językoznawcze”. T. 22: *Studia histo-
rycznojęzykowe*. Red. A. Kowalska. Katowice 1994, s. 122—135.
- Siuciak M.: *Wpływ drukarzy na kształt językowy śląskich utworów scenicznych z końca
XIX wieku*. W: *Książka polska na Śląsku w drugiej połowie XIX wieku*. Red. M. Paw-
łowiczowa. Katowice 1992, s. 84—95.
- Skubalanka T.: *Ekspresywność języka a mowa potoczna*. W: *Poetyka i stylistyka słowiańska*.
Red. S. Skwarczyńska. Wrocław 1973, s. 177—184.
- Skubalanka T.: *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*. Wrocław 1984.
- Skubalanka T.: *Styl językowy komedii Aleksandra Fredry*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2,
s. 129—140.
- Skwarczyńska S.: *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*. W:
S. Skwarczyńska: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953, s. 123—150.
- Ślawińska I.: *Główne problemy struktury dramatu*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 1:
Dramat — teatr. Oprac. J. Degler. Wrocław 1976, s. 85—104.
- Ślawińska I.: *Odczytanie dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Oprac. J. Degler.
Wrocław 1988, s. 63—80.
- Smak S.: *Pisarstwo Karola Miarki*. Opole 1966.
- Stoff A.: *Formy wypowiedzi dramatycznej*. Toruń 1985.
- Studia nad składnią polszczyzny mówionej*. Red. T. Skubalanka. Wrocław 1978.
- Styan J. L.: *Partytura dramatu. 1. Dialog dramatyczny jest czymś więcej niż rozmową*. „Pamiętnik
Literacki” 1976, R. 67, z. 3, s. 209—250.

- Trzaska E.: *Gwara i wpływy obce w języku uczniów szkół śląskich*. Katowice 1935.
- Urbańczyk S.: *Rozwój języka narodowego. Pojęcia i terminologia*. W: *Z dziejów powstawania języków narodowych*. Warszawa 1956, s. 9—36.
- Urbańczyk S.: *Zarys dialektologii polskiej*. Warszawa 1981.
- Węgier J.: *Język komediopisarzy Oświecenia*. Warszawa—Poznań 1973.
- Wilkoń A.: *Język a styl tekstu literackiego*. W: „Język Artystyczny”. T. 1. Red. A. Wilkoń. Katowice 1978, s. 11—20.
- Wilkoń A.: *Język mówiony a pisany*. W: „Socjolingwistyka”. Cz. 4. Red. W. Lubaś. Katowice 1982, s. 19—32.
- Wilkoń A.: *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego*. Wrocław 1970.
- Wilkoń A.: *O języku artystycznym*. W: *O języku literatury*. Red. J. Bubak i A. Wilkoń. Katowice 1981, s. 221—229.
- Wilkoń A.: *O stylizacji językowej w literaturze*. „Ruch Literacki”, 1974, R. 15, z. 6, s. 363—370.
- Wilkoń A.: *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*. Katowice 1987.
- Wojtak M.: *Dialog w komedii polskiej na przykładzie wybranych utworów z XVII i XVIII wieku*. Lublin 1993.
- Wojtak M.: *Kilka uwag o stylu językowym „Krakowiaków i Górali” Wojciecha Bogusławskiego*. „Polonistyka” 1989, nr 10, s. 748—756.
- Wojtak M.: *O języku i stylu „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*. Lublin 1988.
- Wojtak M.: *„Wesele” Stanisława Wyspiańskiego jako tekst mówiony*. W: *Z problemów poetyki historycznej*. Red. L. Ludworowski. Lublin 1984, s. 109—123.
- Wróbel H.: *Wyznaczniki potoczności — problemy dyskusyjne*. „Socjolingwistyka”. Cz. 4. Red. W. Lubaś. Katowice 1982, s. 35—41.
- Wyderka B.: *Miejsce badań regionalnych w badaniach nad historią języka narodowego*. „Poradnik Językowy” 1987, z. 3, s. 208—216.
- Zaleski J.: *Język Aleksandra Fredry*. Cz. 1: *Fonetyka*. Wrocław 1969; Cz. 2: *Fleksja, składnia, słowotwórstwo, słownictwo*. Wrocław 1975.
- Zaręba A.: *Polskie imiona ludowe. Problematyka zagadnienia*. „Onomastica” IV, 1957, z. 1, s. 129—178.
- Żydek-Bednarczyk U.: *Analiza syntaktyczno-semantyczna i pragmatyczna mówionych tekstów dialogowych*. W: „Socjolingwistyka”. Cz. 10. Red. W. Lubaś. Katowice 1991, s. 37—57.
- Żydek-Bednarczyk U.: *Struktura tekstu rozmowy potocznej*. Katowice 1994.

The Language of Silesian Stage Plays in the Years 1864—1922

Summary

The treatise is a linguistic monograph of stage plays which appeared in Upper Silesia in the period of national revival in the second half of the 19th and at the beginning of the 20th centuries. The genesis of the plays was connected with the development of amateurish theatrical movement which achieved a great popularity and was not only one of the forms of social communication, but also became an effective factor of popularizing the desirable patriotic and moral attitudes among the Silesian threatened by denationalization. Among many plays staged by amateurish theatrical groups in that period there have been preserved about thirty plays which are the material basis of the paper. The authors of the texts were both regional writers like Karol Miarka, Juliusz Ligoń and amateurs working in Silesian coal-mines on week days: Piotr Kołodziej, Franciszek Borys, Maciej Simon, Augustyn Świder.

The Silesian plays represent a kind of folk drama while taking into account both subject matters, characters' types and composition together with stylistic shape. However, unlike the folk dramas — popular in other regions — in which dialectal mode of expression occurs, the folk characters in Silesian plays do not use a dialect. It results from important propaganda functions — those productions presented Old Polish customs opposed to German culture, and also popularized Polish not corrupted by influences of the Silesian dialect and German language. However, the folk hero's type socially determines the linguistic shape of Silesian plays — there occur some phonetic, inflexional, lexical and syntactic elements characterizing the folk speech but not connected with any specific dialect or occurring in every Polish dialectal surroundings. The effect of mode of expression worked out by Silesian authors is folk Polish of interdialectal character. One of the crucial problems of this study is an introduction of mechanisms of the modes of expression.

The other important problem exposed in the paper is the introduction of genre conditions and conscious transformation of genre and stylistic pattern which for Silesian creators was contemporary all-Polish folk drama rising from Enlightenment traditions. Since stage plays are conventionalized texts, two types of construction — dialogue and monologue are used in them. The texts in the folk plays are enriched by solo and choral singing with the elements of stage movement. The dialogues considered as compositional units are composed after the example of ordinary communication and consist of the system of mutually conditioned and completing replicas and they are repeatedly complemented by the elements of „theatrical code” — gesture, sound speech background. The difference between the dialogue and the monologue reduces only to the number of characters appearing on the stage, whereas the structure of monologic text itself, in which the passive receiver of the communiqué has been the theatrical audience, reflects all crucial features of non-literary communication.

The linguistic-stylistic analysis of Silesian folk plays has been enriched by the characterization of first names and surnames of stage characters submitted to propaganda purposes, and often corresponding to the conventionality of significant surnames.

The last chapter of the study is devoted to the description of the characters who function in Silesian plays as negative heroes because they renounced their religion, ancestors' customs and language in favour of uncritical imitating of German culture. The authors' negative attitude to those characters is proved by the use of deforming mode of expression supposed to indicate that the characters are able to use neither Polish nor German and as a result they are rejected by both circles — the Silesian and German.

Mirosława Siuciak

Die Sprache der schlesischen Bühnenwerke aus den Jahren 1864—1922

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit ist eine sprachliche Monographie der Bühnenwerke, die in Oberschlesien in den Zeit der Nationalen Wiedergeburt, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts, entstanden. Die Genese dieser Werke ist mit der Entwicklung der Liebhaberbühnen verbunden, die in Schlesien sehr populär waren, und nicht nur eine der Formen der gesellschaftlichen Kommunikation, sondern auch ein sehr wirkungsvoller Faktor der angestrebten patriotischen und moralischen Haltung des durch die Entvölkerung bedrohten schlesischen Volkes waren. Aus der großen Menge der durch die Liebhaberbühnen in dieser Zeit aufgeführten Stücke sind nur ca. 30 erhalten worden, und diese bildeten die Quelle der vorliegenden Bearbeitung. Die Verfasser der Texte waren sowohl die regionalen Schriftsteller, wie Karol Miarka und Juliusz Ligoń, als auch Laien, die normalerweise in schlesischen Betrieben arbeiteten, solche wie: Piotr Kołodziej, Franciszek Borys, Maciej Simon, Augustyn Świder.

Die schlesischen Bühnenwerke repräsentieren das Volksdrama, sowohl in Bezug auf die Thematik und auf den Typ des Protagonisten, als auch auf den Aufbau und die Stilistik. Im Unterschied zu den in anderen Regionen populären Volksdramen, in denen die Dialektstilisierung vorkommt, sprechen die aus dem Volk kommenden Protagonisten in den schlesischen Werken kein Dialekt. Dies resultiert aus den wesentlichen propagandistischen Funktionen — die Werke stellten die altpolnische Mentalität vor, die im Gegensatz zu der deutschen Kultur stand, und förderten die polnische Sprache — ohne Einflüsse des schlesischen Dialekts und der deutschen Sprache. Der Volkstyp des Protagonisten beeinflusst die soziale Sprachform der schlesischen Werke — es treten in ihnen gewisse phonetische, lexikale und syntaktische Elemente wie auch Flexionselemente auf, die charakteristisch für die Sprache des Volkes sind und mit keinem konkreten Dialekt verbunden sind oder auch solche, die in jedem polnischen Dialektmilieu auftreten. Resultat der durch die schlesischen Künstler durchgeführten Stilisierung des Textes ist ein völkisches Polnisch mit interdialektalen Charakter. Eins der Hauptprobleme der vorliegenden Studie ist die Darstellung der Mechanismen dieser Stilisierung.

Das zweite wichtige Problem dieser Arbeit ist die Darstellung der genologischen Bedingungen und der bewußten Umgestaltung des Gattungs- und Stilmusters, dh. des damaligen, ganz Polen umfassenden Volksdramas, das seine Wurzeln in der Aufklärung hatte. Da die Bühnenwerke konventionalisierte Texte sind, werden in ihnen zwei Konstruktionstypen — der Dialog und der Monolog — genutzt, die in den Volkswerken noch durch die mit den szenischen Bewegungen verbundenen Sologesang und Chor ergänzt werden. Die Dialoge, die als Kompositionseinheiten fungieren, sind nach dem Schema der alltäglichen Kommunikation konstruiert und bestehen aus

einem System von Repliken, die gegenseitig bedingt sind und einander ergänzen, und mehrmals durch die Elemente des „Theaterkodes“, dh. durch Gestik, Lauthintergrund der Sprache ergänzt werden. Der Unterschied zwischen dem Dialog und dem Monolog wird nur auf die Zahl der auf der Bühne auftretenden Figuren reduziert, und die Struktur des Monologs, in dem der passive Empfänger der Information das Publikum ist, widerspiegelt alle wesentlichen Eigenschaften der außerliterarischen Kommunikation.

Die sprachlich-stilistische Analyse der schlesischen Bühnenwerke wurde durch die Charakteristik der Vor- und Familiennamen der Figuren ergänzt, die den propagandistischen Zielen dienten und oft auf die Konvenz der bedeutenden Namen zurückgreifen.

Das letzte Kapitel der Studie befaßt sich mit der Sprache der Figuren, die in den schlesischen Bühnenwerken als negative Helden auftreten, da sie ihren Glauben, ihre Sitten und die Sprache der Vorfahren verneinen, um ohne Vorbehalte das Deutschtum nachzuahmen. Die negative Stellungnahme der Verfasser diesen Figuren gegenüber wird durch die Anwendung einer deformierenden Stilisierung gezeigt, die veranschaulichen soll, daß solche Protagonisten sich weder der polnischen noch der deutschen Sprache bedienen können und im Resultat durch beide Milieus — das Schlesische und das Deutsche — abgelehnt werden.

nr inw.: BGN - 286



BG N 286/1692

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0798-9